sche
atur-
male
6

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
IN NEUDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT
26

# JOHANN ELIAS SCHLEGELS

## AESTHETISCHE UND DRAMATURGISCHE

# SCHRIFTEN

HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1887

# DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE

## DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS.

---

Erschienen sind:

1. Otto, Trauerspiel von F. M. Klinger. (Herausg. von B. Seuffert.) VIII, 108 S. 1881. geh. 90 Pf. geb. M. 1.40.
2. Voltaire am Abend seiner Apotheose, von H. L. Wagner. (Herausg. von B. Seuffert.) XI, 19 S. 1881. geh. 40 Pf. geb. 90 Pf.
3. Fausts Leben vom Maler Müller. (Herausg. von B. Seuffert.) XXVI, 116 S. 1881. geh. M. 1.10. geb. M. 1.60.
4. Preussische Kriegslieder von einem Grenadier von I. W. L. Gleim. (Herausg. von August Sauer.) XXXVII, 44 S. 1882. geh. 70 Pf. geb. M. 1.20.
5. Faust, ein Fragment von Goethe. (Herausg. von B. Seuffert.) XV, 89 S. 1882. geh. 80 Pf. geb. M. 1.30.
6. Hermann von C. M. Wieland. (Herausg. von Franz Muncker.) XXX, 116 S. 1882. geh. M. 1.20. geb. M. 1.70.
7. 8. Frankfurter gelehrte Anzeigen vom Jahre 1772. (Eingeleitet von Wilhelm Scherer, herausg. von B. Seuffert.) Erste Hälfte. S. 1—352. 1882. geh. M. 2.80. Zweite Hälfte nebst Einleitung und Register. S. 353—700 u. CXXIX S. 1883. geh. M. 3.80. geb. in einen Band M. 7.50.
9. Karl von Burgund, ein Trauerspiel (nach Aeschylus) von J. J. Bodmer. (Herausg. von B. Seuffert.) XII, 26 S. 1883. geh. 50 Pf. geb. M. 1.—.
10. Versuch einiger Gedichte von F. v. Hagedorn. (Herausg. von August Sauer.) XI, 99 S. 1883. geh. 90 Pf. geb. M. 1.40.
11. Der Messias, erster, zweiter und dritter Gesang von F. G. Klopstock. (Herausg. von Franz Muncker.) XXXI, 84 S. 1883. geh. 90 Pf. geb. M. 1.40.
12. Vier kritische Gedichte von J. J. Bodmer. (Herausg. von Jakob Bächtold.) XLVII, 110 S. 1883. geh. M. 1.20. geb. M. 1.70.
13. Die Kindermörderinn, ein Trauerspiel von H. L. Wagner nebst Scenen aus den Bearbeitungen K. G. Lessings und Wagners. (Herausg. von Erich Schmidt.) X, 116 S. 1883. geh. M. 1.—. geb. M. 1.50.
14. Ephemerides und Volkslieder von Goethe. (Herausg. von Ernst Martin.) XX, 47 S. 1883. geh. 60 Pf. geb. M. 1.10.
15. Gustav Wasa von C. Brentano. (Herausg. von Jakob Minor.) XIV, 136 S. 1883. geh. M. 1.20. geb. M. 1.70.
16. De la litterature allemande von Friedrich dem Grossen. (Herausg. von Ludwig Geiger.) XXX, 37 S. 1883. geh. 60 Pf. geb. M. 1.10.

(Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlags.)

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
IN NEUDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT

26

# JOHANN ELIAS SCHLEGELS

## AESTHETISCHE UND DRAMATURGISCHE

# SCHRIFTEN

HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1887

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Mit der vorliegenden Ausgabe einer Auswahl von Johann Elias Schlegels prosaischen Schriften hatten wir einen doppelten Zweck im Auge: erstens wollten wir auf diese Weise seine allgemein geschätzten, doch in der ersten Fassung schwer erreichbaren dramaturgischen Schriften dem allgemeinen Gebrauche zugänglich machen und zweitens bezweckten wir durch den Neudruck von Schlegels bedeutendsten Schriften rein ästhetischen Inhalts die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Kreise auf seine bisher nur wenig beachteten und doch sehr bedeutenden Leistungen auf dem Gebiete der abstrakten Ästhetik zu lenken.

Schon ein flüchtiger Blick in die Werke derjenigen Männer, die sich seit den zwanziger und dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Umgestaltung und Verjüngung der vaterländischen Litteratur zur Lebensaufgabe gestellt hatten, lehrt uns, dass darin die Theorie der Poesie gegenüber eine hervorragende, oft sogar eine dominierende Stellung einnimmt.

Die Werke Johann Elias Schlegels[1]) bilden keine

---

[1]) Am 28. Jänner 1718 zu Meiſsen als Sohn des Chursächsischen Appellationsrats J. Fr. Schlegel geboren, genoss er im väterlichen Hause, dann in Schulpforta eine sorgfältige Erziehung; nachdem er letztere am 23. März 1739 verlassen, begab er sich auf die Universität Leipzig, wo er bis zum Herbst 1742 juristischen und schönwissenschaftlichen Studien oblag. Er wendete sich hierauf nach Dresden, um beim Geh. Kriegsrat von Spener die Stelle eines Privatsekretärs zu übernehmen. Als dieser zum Gesandten in Kopenhagen ernannt wurde, folgte ihm Schlegel dorthin. Nachdem er dort nach einem kurzen

Ausnahme; auch bei ihm spielt die litterarische Kritik und die ästhetische Theorie eine bedeutende Rolle. Doch gestaltet sich hier das Verhältnis der Theorie zur Praxis wesentlich anders als bei Gottsched und den Schweizern. In Gottscheds poetischen Erzeugnissen finden wir lediglich eine ängstliche und schwächliche Durchführung der eigenen beschränkten poetischen Theorie; Bodmer mangelte es entschieden an einer grösseren poetischen Begabung, als dass er seine tiefere und richtigere Ansicht vom Wesen der Dichtkunst auch praktisch hätte bethätigen können; Schlegel dagegen besass eine hervorragende Begabung nicht allein für das schriftstellerische Fach, sondern auch für die Poesie, vorzüglich die dramatische. In seiner Theorie beabsichtigte er durchaus nicht, wie etwa Gottsched, eine Sammlung von Vorschriften zur Verfertigung mustergültiger Dichtungen zu geben, sondern er stellte sich von Anfang an auf einen viel höheren Standpunkt, indem er auf philosophischem Wege das Wesen der Dichtkunst zu ergründen suchte; dadurch wurde auch seine Poesie von dem Drucke einer sich in engsten Grenzen bewegenden Theorie befreit, so dass er in beiden Richtungen seiner litterarischen Thätigkeit sich selbständiger und eigenartiger als die meisten seiner Zeitgenossen entwickeln konnte. — Dies starke Hervortreten von theoretischen Untersuchungen findet seine Erklärung weder in der schon von Bodmer bemerkten 'Vorliebe der Deutschen für abgezogene Wahrheiten'[1], noch auch in dem allgemeinen doktrinären

Aufenthalt in Berlin und Hamburg am 19. Februar 1743 eingetroffen, verblieb er dortselbst mit Ausnahme einer im August 1745 nach Hamburg und Holstein unternommenen Reise bis zu seiner zu Beginn des Jahres 1748 erfolgten Ernennung zum ausserordentlichen Professor an der Ritterakademie zu Soröe. Dort starb er schon am 13. August 1749, ohne das Alter von 31 Jahren ganz erreicht zu haben.

[1]) Critische Abhandlung vom Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen 1740. Vorrede. Bl. 3b.

Zuge der Zeit; es erscheint uns vielmehr als ein natürliches Ergebnis der misslichen Verhältnisse, mit denen die moderne deutsche Litteratur in den ersten Jahren ihres Bestehens zu kämpfen hatte. Die Reformatoren fanden nämlich in ihrer eigenen Litteratur keinen Faden vor, an dem sie fortspinnen könnten, keinen Anknüpfungspunkt, an dem sich ein bereits begonnenes Werk fortsetzen liesse. Selbst tief davon überzeugt, dass ein beinahe vollständiger Bruch mit dem Bestehenden die erste Bedingung zur Verjüngung der Litteratur sei, waren sie gezwungen, sich nach neuen Mustern und neuen Autoritäten umzusehen, und mussten gleichzeitig auch dem Publikum durch V e r s t a n d e s g r ü n d e und durch den Hinweis auf diese Autoritäten die Überzeugung beibringen, dass sein Geschmack ein verdorbener und sein ästhetisches Urteil ein falsches sei. Hier standen ihnen zwei Wege offen: entweder wandten sie sich an die jeweiligen tonangebenden Ästhetiker, oder sie griffen durch Vermittlung ausländischer, grösstenteils französischer Kommentatoren auf die grossen Theoretiker des klassischen Altertums zurück; in beiden Fällen waren sie aber auf das A u s l a n d angewiesen, und ihre Thätigkeit war auch anfangs vorwiegend auf die Einbürgerung und Anpassung der dorther geholten Grundsätze gerichtet.

Dieser Vorgang, wie sehr er auch anfangs auf die Entstehung einer eigenartigen und volkstümlichen Dichtung lähmend einwirken musste, kam aber in desto höherem Masse der Entwicklung einer grossen, ästhetisch-theoretischen Litteratur zu gute.

So zerfällt die Gesamtthätigkeit dieser Männer in zwei Teile: den einen bildet die Poesie, den anderen grösseren und bis auf Klopstocks 'Messias' wohl auch den gehaltvolleren und bedeutenderen die ästhetische Theorie.

Wir möchten die weit verbreitete Ansicht, dass in der deutschen Litteratur des vorigen Jahrhunderts die Theorie der Poesie durchgehends vorangegangen und dass letztere sich aus ersterer entwickelt hat, nicht ganz in

Zweifel ziehen, noch auch dieselbe in ihrer ganzen Allgemeinheit zu der unsrigen machen. Wie richtig sie auch in Bezug auf die ersten Reformatoren ist, so lässt sie sich, glauben wir, schon aus dem Grunde nicht zu einem auf alle Fälle anwendbaren Grundsatze erheben, weil diese Ausnahmsstellung von vornherein die Möglichkeit der vergleichenden Litteraturgeschichte, einer Wissenschaft, die ja das Bestehen allgemein gültiger Gesetze für das Werden und Vergehen der einzelnen Kunst- und Litteraturgattungen notwendig voraussetzen muss, in ihrer Grundlage erschüttern würde. Besonders erscheint uns die Anwendbarkeit obenerwähnten Grundsatzes auf den Geistesgang Joh. El. Schlegels nach eingehender Prüfung der Wechselwirkung dieser beiden Faktoren in manchen Punkten sehr zweifelhaft, worauf wir jedoch bei Betrachtung der einzelnen Schriften später zurückkommen werden.

Bis jetzt sind überhaupt fast nur Schlegels poetische Schriften ihrem Werte entsprechend gewürdigt und in den historischen Zusammenhang mit der Entwicklung der Litteratur gebracht worden. Sein hervorragendes dramatisches Talent, seine poetische Wirksamkeit, die uns durch den Kampf gegen den verdorbenen Geschmack der Zeit und durch das mühevolle Ringen nach einer edlen, reinen Kunstform so sympathisch berührt, hat schon bei den Zeitgenossen Anerkennung gefunden. Aber richtiger und wärmer als diese haben Nicolai, Lessing, Herder und Schiller des Dichters Schlegel gedacht.

Nicolai hält Schlegel 'für den geschikktesten, dem deutschen Theater eine neue Form zu geben', hätte ihn nicht ein allzufrüher Tod seinen Bestrebungen entrissen; [1]) er lobt die beiden Lustspiele 'den Triumph der guten Frauen' und 'den Geheimnisvollen' und bezeichnet den Canut als 'das einzige gewissermassen vollkommene Stükk, das wir mit den Trauerspielen der Ausländer vergleichen können.' [2])

---

[1]) Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland. Berlin. 1755. S. 120.

[2]) S. 123.

Im 16. Litteraturbrief nennt Lessing 'unseren Schlegel' als denjenigen 'der dem deutschen Theater die meiste Ehre gemacht hat', und erklärt in der Dramaturgie, nachdem er in der 'Ankündigung' zu derselben einer wichtigen dramaturgischen Ansicht Schlegels ausdrücklich beigestimmt hatte, dessen 'stumme Schönheit' kurzweg als das beste deutsche Lustspiel in Versen[1]), ein Lob, das er einige Monate später vielleicht nur deshalb ohne alle Einschränkung dem 'Triumph der guten Frauen' zu teil werden lässt, um damit die für M. Mendelsohn so schmeichelhafte Wendung vom 'richtigsten deutschen Beurtheiler' zu verbinden.[2])

Einer Recension des IV. Bandes der Schlegelschen Werke, welche Herder in der 'Allgemeinen deutschen Bibliothek'[3]) veröffentlichte, entnehmen wir folgende Stelle, in der er, wenn auch nur ganz flüchtig, der prosaischen Schriften Erwähnung thut: 'Wir urtheilen mit der Unpartheilichkeit, die wir der Asche eines so theuren Schriftstellers schuldig sind; wer Schl. in seinen Theatralischen Stücken, in seinen Abhandlungen, in seinen horazischen Briefen zu schätzen weis: wird es ihm verzeihen, wenn er kein Odendichter, oder kein Anakreontiker von erstem Range ist.'

Schiller kommt auf Schlegel in der Abhandlung 'über naive und sentimentalische Dichtung' zu sprechen; es ist begreiflich, dass ihm, da er für Holbergs naturwahre, doch derbe Komik nur ein abfälliges Urteil hatte, die Lustspiele Schlegels nicht genügen konnten; doch gilt die Rüge nur dem Lustspieldichter, denn er nennt ihn zugleich 'einen der geistreichsten Dichter unseres Vaterlandes, an dessen Genie es nicht lag, dass er nicht unter den ersten dieser Gattung glänzt.'

Auch sollen wir nicht vergessen, dass Goethe durch eine Vorstellung von Schlegels 'Hermann', der er im Jahre

---

1) 13. Stück vom 12. Juni 1767.
2) 52. Stück vom 27. Oktober 1767.
3) 5, 1, 165—175, jetzt in Suphans Ausgabe 4, 232—239.

1766 in Leipzig beigewohnt, zu Erwägungen über das vaterländische Trauerspiel veranlasst wurde und auf diese Weise eine wenn auch nur sehr mittelbare Anregung zu jener später im 'Götz von Berlichingen' eingeschlagenen Richtung empfing[1]).

Während so die Grössten mit dem Lobe über Schlegels poetische Leistungen wahrlich nicht geizten, haben sie, von jener flüchtigen Bemerkung Herders abgesehen, seine theoretischen Arbeiten unbeachtet gelassen.

Wohl hat Lessing, wie erwähnt, manches aus Schlegels dramaturgischen Schriften der Vergessenheit entzogen; doch geschah dies nur gelegentlich und in den Fällen, wo er zur Unterstützung der eigenen Ansicht auf den Ausspruch seines Vorgängers verweisen konnte. Ausserdem scheinen uns die dramaturgischen Abhandlungen durchaus nicht die bedeutendste Leistung des so früh verstorbenen Denkers zu sein. Wir erkennen dieselben vielmehr in den Untersuchungen über das Wesen und die Grenzen der Nachahmung und den verschiedenen mit dieser Frage im engsten Zusammenhange stehenden Aufsätzen. Diese sind weder von Lessing noch von einem anderen grossen Dichter in den Kreis ästhetischer Erwägungen gezogen worden. Ersterem hätte es gewiss nicht an einer passenden Gelegenheit hierzu gefehlt und es ist geradezu befremdend, dass er bei Besprechung der ästhetischen Grundsätze Hurds[2]), die mit den von Schlegel für das Lustspiel in Versen beigebrachten Gründen in manchem übereinstimmen, sich der letzteren nicht erinnerte.

Bedeutend in dieser Hinsicht erscheint uns nur die Äusserung, mit der M o s e s M e n d e l s o h n eine sehr tiefeindringende Recension des 1. und 2. Bandes der Schlegelschen Werke im 312. Litteraturbriefe beschliesst[3]). 'Ich

---

1) Werke 60, 216, vgl. auch Kobersteins Grundriss $4^5$, 100.
2) Hamb. Dramaturgie St. 92—95.
3) Ges. Schriften, Leipzig 1844. 4, 2, 458.

verspreche mir fast mehr von den prosaischen Arbeiten des Herrn Schlegel als von seinen Poesien. Diese scheinen durchgehends mehr gesunde Philosophie und Kritik, als poetisches Feuer, mehr Einsicht als Genie zu verraten. Mit Geschmack, Vernunft und Kritik kann man ein sehr guter Dichter werden; aber man besitzt desswegen noch kein poetisches Genie.'

Letztere Worte sind ein beredtes Zeugnis dafür, dass Schlegels rein ästhetische und theoretische Arbeiten zu dessen Lebzeiten sich einer nur geringen Verbreitung zu erfreuen hatten.

Ihr Schicksal kann wirklich ein tragisches genannt werden. Manches ward erst nach seinem Tode bekannt, manches blieb in Vorreden versteckt und unbeachtet, das meiste erschien aber in Gottschedschen Zeitschriften und zwar in einer Zeit, wo eine giftige Polemik im besten Falle dasjenige, was ihr keinen Grund zum Angriffe bot, es mochte auch das Bedeutendste sein, unbeachtet liess. Dazu kam noch der wenig ermunternde Umstand, dass Gottsched selbst den Ergebnissen dieser Untersuchungen, die seinen eigenen Ansichten nicht selten offenbar widerstritten, nur mit Widerstreben einen Platz in seinen Zeitschriften einräumte, und dies noch zu einer Zeit, wo 'das Reich des tyrannischen Teutobochs bereits seine fatale Periode erreicht hatte' [1]) und er der Zierde der Schlegelschen Feder notwendiger denn je bedurfte. Schlegel fühlte selbst das Missliche dieses Verhältnisses, denn er schreibt an Bodmer (am 15. Sept. 1745): 'Ich weiss nicht, ob Ew. Hochedelgeb. bisher dasjenige, was ich hin und wieder drucken lassen, wenigstens so wie die Schriften Ihrer Widersacher gelesen haben, da es die Gelegenheit nicht anders leiden wollen, als dass es unter einem Hauffen von Werken andrer Schriftsteller ans Licht getreten,

---

[1]) Vgl. Brief Sulzers an Bodmer vom 9. Okt. 1745 in Körtes Briefe der Schweizer S. 25.

oder vielleicht besser gesagt in der Dunkelheit geblieben'[1]).

Und sie blieben in der Dunkelheit, mehr als zwanzig Jahre. Als der auch Lessing befreundete Johann Heinrich Schlegel die theoretischen Schriften des älteren Bruders im dritten Bande der 'Werke' (1764) erscheinen liess, konnten sie nur da befruchtend und anregend wirken, wo sie praktische Winke für das Theater gaben. Dagegen hatte Schlegels Hinweis auf Shakespeare damals schon kaum mehr als einen historischen Wert. Es hatte ferner Lessing für das Lustspiel die Prosa gewählt und freute sich drei Jahre später[2]), 'dass Schlegel seine grösseren Lustspiele nicht auch in Versen geschrieben, denn durch seine zierliche Versifikation hätte er das Publikum verwöhnt und seine Nachfolger hätten nicht nur seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt.' Wenn wir endlich auch inbetreff der Schlegelschen Nachahmungstheorie davon absehen wollten, dass dieselbe durch die von einem ebenso ungewöhnlichen als unverdienten Erfolge begleitete Lehre Batteux's bereits vollkommen aus dem Felde geschlagen war, so brauchen wir nur daran zu erinnern, dass zwei Jahre nach Erscheinen des dritten Bandes der Schlegelschen Schriften Lessing in seinem Laokoon das innerste Wesen der Kunst aufdeckte. Darf aber die Litteraturgeschichte an den Früchten mehrjährigen reifen Nachdenkens und Forschens stillschweigend vorübergehen, weil dieselben lediglich durch äussere Umstände nicht den erwünschten und verdienten Einfluss ausgeübt haben?

Wir haben hier vor Allem den Einfluss auf andere Dichter im Auge. Denn, wo es sich um den Einfluss und die Beobachtung eines so abstrakten Gesetzes, wie

[1]) Nach der Abschrift, die Dr. Muncker von dem auf der Züricher Stadtbibliothek befindlichen Original genommen. Vgl. auch Joh. El. Schlegels Werke, herausgegeben von Johann Heinrich Schlegel 5, XXXX.

[2]) Hamb. Dram. 13. Stück vom 12. Juni 1767.

die Schlegelsche Nachahmungstheorie handelt, können wir viel eher annehmen, dass ein fremder Geist sich von den neuen und grossen Ideen derselben zu selbständigem Schaffen anregen lässt, als dass dies beim Schöpfer, der über die Unerreichbarkeit seiner Theorie selbst nicht im Zweifel sein kann, der Fall sein sollte. Übrigens ist sie ja mehr nur eine Absonderung und Verallgemeinerung der im poetischen Schaffen gereiften Überzeugungen und verdankt somit ihre Entstehung nicht einem poetischen Bedürfnis, sondern dem des Verstandes. Mehr als den fremden Dichter muss den dichterischen Schöpfer einer solchen Theorie die Überzeugung bedrücken, dass, wenn auch die Poesie etwas von der Theorie nicht Umfasstes und Geahntes erschaffen kann, sie doch hinter den strengen Forderungen der letzteren immer zurückbleiben muss.

Schlegels Geistesgang bietet demnach durchaus nicht ein Bild des ruhigen und friedlichen Zusammenwirkens von Theorie und poetischer Praxis; es führt im Gegenteil nur zu häufig der Kampf dieser beiden Elemente zu gewissen Widersprüchen. So erklärt er z. B. gleich in seinem ersten Aufsatze, dem Schreiben über die Komödie in Versen (1740), die Einheit des Ortes als etwas Zufälliges und Nebensächliches, während man nach seinen Dramen und Lustspielen zu urteilen auf die entgegengesetzte Ansicht schliessen möchte. In demselben 'Schreiben' erklärt er den Vers als die einzige des Lustspiels würdige Form; unter seinen sechs Lustspielen ist aber abgesehen von Fragmenten und Übersetzungen einzig und allein die erst aus dem Jahre 1747 stammende 'Stumme Schönheit' in Versen geschrieben. Dieses Verhältnis berechtigt uns, ein Bild von der Entwicklung der Schlegelschen theoretischen und dramaturgischen Schriften abgesondert von der Geschichte seiner poetischen Werke zu entwerfen.

Diese Schriften lassen sich in drei Gruppen teilen: die e r s t e umfasst die rein theoretischen Aufsätze

und solche, wo die Theorie das Übergewicht hat; zu dieser gehören die Abhandlung von der Nachahmung, von der Unähnlichkeit im Nachahmen, und zwei im Bereich der Nachahmungstheorie liegende Arbeiten: der Aufsatz über die Komödie in Versen und die Vorrede zur Übersetzung des Glorieux von Destouches;

die zweite umfasst litterarisch-kritische Aufsätze aus dem Gebiete des Dramas, so die Kritik des Klaischen 'Herodes der Kindermörder', die Vergleichung Shakespeares und Gryphs, das Totengespräch 'Demokrit' und die fragmentarischen Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern;

zur dritten endlich zählen wir die Aufsätze vorwiegend oder ausschliesslich dramaturgischen Inhalts, die Vorrede zu den 'Theatralischen Werken', das Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen und die Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.

Chronologisch reihen sie sich folgendermassen aneinander:

1739. Auszug eines Briefes über die Trauerspiele der Alten und Neuern; gedruckt erst im 3. Bande der von Joh. Heinrich Schlegel herausgegebenen Werke. 1764.

1740. Schreiben über die Komödie in Versen; gedruckt in demselben Jahre, in Gottscheds Critischen Beyträgen[1]). Bd. VI. St. 24.

1741. Klais Herodes der Kindermörder; gedruckt 1741 CB. Bd. VII. St. 26.

---

[1]) Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur. 8 Bde. Leipzig. Bey Bernhard Christoph Breitkopf. 1732—1744. Auf dem Titel des 1.—5. Bandes steht: 'herausgegeben von einigen Mitgliedern der deutschen Gesellschaft in Leipzig'. Die spätere Änderung stammt von Gottsched, als er sich mit der deutschen Gesellschaft zerworfen hatte. Vgl. Kobersteins Grundriss $3^5$, $52,^3$ und Danzel, Gottsched und seine Zeit S. 104. Der Kürze wegen werden wir diese Zeitschrift mit CB. bezeichnen.

1741. Demokrit, ein Totengespräche; gedruckt in demselben Jahre in J. J. Schwabes Belustigungen des Verstandes und Witzes. Bd. I. Augustmonat.

1741. Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs; gedruckt in demselben Jahre CB. Bd. VII. St. 28.

1741. Abhandlung, daſs die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse; gedruckt erst 1745 in den Neuen Beyträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes. Bd. I. St. 5.

1742. Abhandlung von der Nachahmung; gedruckt in drei Teilen. § 1—15 CB. 1742, Bd. VIII, St. 29; § 16—21 CB. 1743, Bd. VIII, St. 31; § 22—24 in Gottscheds Neuer Büchersaal 1745. Bd. I. St. 5.

1745. Vorrede zur gereimten Übersetzung des Ruhmredigen von Destouches; gedruckt in demselben Jahre. In die Werke nicht aufgenommen.

1747. Vorrede zu den 'Theatralischen Werken'. Coppenhagen bey F. C. Mumme; abgedruckt, mit Hinweglassung der einleitenden Worte über die dieser Sammlung einverleibten Originalstücke und der Schlussbemerkungen über die Elektraübersetzung, im 3. Bande der Werke (1764) unter dem Titel 'Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele'.

1747. Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen und

1747. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters; beide erst im 3. Bande der 'Werke' (1764) gedruckt.

Die Zurückdatierung des 'Auszugs' in das Jahr 1739 bedarf einer Begründung[1]; man wäre geneigt, diese Bemerkungen wegen mancher Übereinstimmung mit dem Aufsatze über Shakespeares Julius Caesar, besonders wegen

[1]) Aus der Notiz Joh. Heinrich Schlegels (Werke 5, XX) lässt sich nämlich nur allgemein die Zeit, nicht aber das Jahr der Abfassung entnehmen.

einer ähnlichen Auffassung der dramatischen Charaktere, für etwa um zwei Jahre jünger zu halten. Johann Elias berichtet aber in diesem Briefe dem Bruder Johann Adolf, dem Vater August Wilhelms und Friedrichs, der damals in Pforta studierte: 'Ich habe den Philoktetes mit unbeschreiblichem Vergnügen gelesen, und übersetze die Elektra in ungebundener Schreibart mit gleichem Vergnügen.' (Neudr. 3, 22 ff.) Wir wissen, dass die bedeutende Alexandriner-Übersetzung der Elektra erst im J. 1747 als letztes Stück der 'Theatralischen Werke' erschien. Am Schlusse der vom 8. April 1747 datierten Vorrede finden wir folgende Notiz, die der Herausgeber der Werke im Abdrucke weggelassen hat (191, 16 ff.). 'Die Entfernung hat mir nicht gestattet, dieses Stück, das schon vor mehr als fünf Jahren fertig gelegen, von neuem wieder durchzusehen'.

Dies kam so: In der 'Nachricht von der unter der Presse befindlichen deutschen Schaubühne' verspricht Gottsched für den 1. Teil unter anderem Folgendes zu liefern: 1) Die Dichtkunst Aristotels ...... ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Herrn Prof. Gottscheden. 2) Ein paar Trauerspiele des Sophokles, nämlich Oedipus und Elektra ...., gleichfalls deutsch übersetzt [1]). Danzel hat sehr richtig die Gründe angegeben, warum Gottscheds Plan inbetreff der Poetik nicht zur Ausführung gelangen konnte [2]); wohl aber lieferte Schlegel seine Übersetzung. In der Vorrede zum ersten Teile der Deutschen Schaubühne, der erst (nach dem zweiten und dritten) im J. 1742 erschien, entschuldigt Gottsched den vollständig geänderten Inhalt, berichtet aber gleichzeitig, dass die Übersetzungen der Elektra und des Oedipus 'von zweien geschickten Federn' bereits fertig

[1]) CB. 25. Stück 1740. 6, 525.

[2]) Gottsched und seine Zeit S. 146 f. Doch lässt der Ton der Vorrede zum 1. Teil der Schaubühne überhaupt an einem Vorhandensein der Übersetzung zweifeln; gerade die häufigen Beteuerungen machen Gottsched verdächtig.

seien. Diese Arbeit Schlegels fällt demnach in das Jahr 1741. Gottsched behielt die Übersetzung und Schlegel musste sie erst zum Zwecke der Herausgabe in den 'Theatralischen Werken' brieflich von Kopenhagen am 30. Sept. 1746 [1]) zurückfordern; nachdem er sich schon im Briefe an Bodmer vom 19. April 1746 [2]) beklagt hatte, dass 'eine poetische Übersetzung der Elektra schon vier Jahre bei Gottsched gefangen liege', schreibt er ihm am 8. Oktober: 'Um einen kleinen Band von theatralischen Sachen herausgeben zu können, lasse ich diese Messe einen Versuch thun, ob ich meine Übersetzung der 'Elektra des Sophokles' von dem Herrn Professor Gottsched, bei dem sie schon fünf Jahre liegt und auf den 'Aristoteles' wartet, wieder zurück bekommen kann.' [3])

Im Widerspruch mit diesen Angaben steht der erste Satz [4]) des Vorberichts, mit dem Joh. Heinr. Schlegel seine Bemerkungen über diese Übersetzung einleitet: 'Diese Übersetzung ist mehr als acht Jahre vor dem Drucke gemacht und dem Verfasser bis dahin nie wieder zu Gesichte gekommen.' Dies hat nur dann seine Richtigkeit, wenn man diese Worte auf die prosaische Übersetzung anwendet. Dann stimmt es auch vollkommen zu der betreffenden Stelle im Lebensabriss Joh. Elias Schlegels [5]),

---

[1]) Das Datum bei Danzel S. 145 (30. Sept. 1747) ist offenbar falsch, da die Vorrede in den 'Theatr. Werken' vom 8. April 1747 datiert ist und Schlegel in einem Briefe an Bodmer vom 18. Sept. 1747 bereits öffentliche Urteile über 'Canut' und 'den Geheimnisvollen' anführt. Dass dieser Brief jedoch nicht früher geschrieben ist, wird aus der gleich anzuführenden Stelle aus dem Briefe an Bodmer vom 8. Okt. 1746 ersichtlich. (Vgl. Briefe J. E. Schlegels an Bodmer. Mitgeteilt von Johannes Crüger. Schnorrs Archiv 14, 49.

[2]) Stäudlin, Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer. Stuttgart 1794. S. 37.

[3]) a. a. O. S. 43.

[4]) Werke 1, 387. Beachtenswert sind ebenda die Nachrichten über die Beförderung dieser Übersetzung zum Drucke.

[5]) Werke 5, XXII f.

in der Johann Heinrich uns mitteilt, dass Gottsched im Jahre 1740 eine Übersetzung der Aristotelischen Poetik plante und vernahm, es hätte unser Dichter schon vorhin an einer prosaischen Übersetzung der Elektra gearbeitet[1]. Wir dürften demnach kaum irren, wenn wir diesen Brief in das zweite oder dritte Drittel des Jahres 1739 setzen[2].

Dies ist wohl Schlegels erste Schrift auf dem Gebiete der schönen Wissenschaften, die jemals dem Drucke übergeben worden. Trotzdem spielt sie noch durch den erwähnten Zusammenhang mit der so spät erschienenen Elektra-Übersetzung in seine letzten Jahre hinein. Es ist gewiss überraschend, in der Vorrede zu den Theatralischen Werken noch sehr deutlich wahrzunehmende Anklänge an die freundschaftlichen Mitteilungen des 21jährigen Jünglings zu finden. So vergleiche man beispielsweise 8, 31–35 mit 172, 28–36. In den Anmerkungen zur Elektra finden wir folgende an Elektras Rede (V. 254—309) angeknüpfte Bemerkung[3]: 'Hierdurch macht sich Sophokles eine Gelegenheit, eine etwas lange und ausgeführte Rede, welche die Athenienser sehr liebten, anzubringen.' Wie wir sehen, stimmt damit die Stelle der Vorrede 190, 17–25 beinahe wörtlich überein.

Schon auf der Pforte hat er sich im antikisierenden Drama versucht, wozu er nicht nur durch die Franzosen, sondern durch Euripides selbst angeregt wurde. Dies Zurückgehen auf die Alten ist für sein tiefes Eindringen in das Wesen der Dichtkunst und seinen guten Geschmack

---

[1]) Schon auf der Pforte soll er diese Arbeit begonnen haben (Werke 5, XIII). Nicht ohne Einfluss waren Daciers Übersetzungen und Anmerkungen: Tragédies grecques de Sophocle. Paris 1693 und Brumoy's 'Théatre des Grecs'.

[2]) Schlegel hatte nämlich erst am 23. März 1739 die Pforte verlassen. (Werke 5, XIX).

[3]) Werke 1, 413. Anm.; ich nehme keinen Anstand, Schlegels Anmerkungen zur Elektra hier einzuflechten, da sie aus denselben ästhetischen Anschauungen entsprungen sind und auch zeitlich diesem Briefe sehr nahe stehen.

ein ebenso günstiges Zeugnis, wie sein allmähliches Aufsteigen von Euripides zu Sophokles und Aeschylos. Von Gottsched konnte er im Grunde nur die Verachtung des Seneca lernen; denn was dieser über das griechische Drama sagt, lässt nur auf eine oberflächliche Kenntnis schliessen; seine Bewunderung für diese Tragiker ist gemacht und scheint nicht auf eigener Überzeugung zu beruhen. — Auch die Franzosen konnten Schlegels Führer zur Antike nicht sein. Es hatte ja in Frankreich die masslose Selbstüberhebung auch auf dem Felde der Ästhetik merkwürdige Früchte gezeitigt. Der liebenswürdige Märchenerzähler Charles Perrault (1628—1703) hatte im J. 1688 den ersten Band seiner 'Parallele des anciens et des modernes' erscheinen lassen[1]). In der sehr gefälligen, einschmeichelnden, mehr für den Salonmann als den ernsten Denker berechneten Form eines Dialogs sucht er nachzuweisen, dass die Neuzeit (d. h. Frankreich) nicht nur in der Litteratur und den Künsten, sondern auch auf dem Gebiete der 'nützlichen' Wissenschaften und der Philosophie das Altertum überflügelt habe.

Ausser gegen Perrault (4,1–5) hat sich Schlegel noch gegen einen anderen Verächter des Altertums zu wehren. Der von Gottsched besonders wegen der heftigen Bekämpfung der Oper hochgeachtete Saint-Evremond, nach dem Urteile Pyras[2]) 'ein starker Perraultianer und Widersacher der Alten', war noch weiter gegangen. In einem Aufsatze 'De la Tragédie ancienne

---

[1]) Im ganzen erschienen 4 Bände von 1688—1698. Boileau war, von einigen Spottschriften abgesehen, der erste, der sich sehr energisch gegen diese von Perrault ausgehende Richtung auflehnte, und zwar in der Vorrede zum 'Traité du sublime' (Oeuvres, Paris 1757. 3, 10 f. Vgl. auch den interessanten Brief B.s an Perrault a. a. O. 2, 260—272.)

[2]) Erweis, dass die G*ttsch* dianische Sekte den Geschmack verderbe. Über die Hällischen Bemühungen zur Aufnahme der Critik. Hamburg und Leipzig 1743. S. 6.

et moderne' [1]) begnügte er sich nicht mit dem Hinweise auf die Minderwertigkeit des antiken Dramas gegenüber dem französischen, sondern er wagte es auch, ersteres geradezu als schädlich und verwerflich zu bezeichnen: durch Vorführung lasterhaft handelnder Götter, durch zu heftige Erweckung von Furcht und Mitleid habe die antike Tragödie bloss dem Fatalismus Vorschub geleistet. 'N'étoit-ce pas faire du Théâtre une Ecole de frayeur et de compassion, ou l'on apprenoit à s'épouvanter de tous les périls, et à se désoler de tous les malheurs?' [2]) Ebenso entschieden wie Schlegel den Bruder warnt, 'die Alten nach Art des Perrault zu beurteilen', wendet er sich (8, 26 ff.) gegen St. Evremond, ohne ihn aber zu nennen, besonders gegen dessen Äusserung, dass Corneille schon dadurch den Alten überlegen sei, weil letztere ja nur aus dem beschränkten Standpunkte der Republik heraus geschrieben hätten. Er bemängelt weiter die 'Romanverwirrungen' der französischen Tragödie, das Vorwalten des erotischen Elementes, die Blässe und Mattigkeit der handelnden Charaktere (6, 10–25); und stellt alle dem die Einfachheit der antiken Fabel und die grossartige Charakterzeichnung der griechischen Tragödie rühmend entgegen (6, 26 ff.). In diesem Urteile über einzelne Mängel der französischen Tragödie glauben wir beinahe La Motte Fenelon zu vernehmen, der den französischen Dichtern vorwirft, sie hätten die Tragödie

---

[1]) Oeuvres de Monsieur de St. Evremond. MDCCXL. 3, 147–162.

[2]) a. a. O. 3, 155; doch ist folgende Stelle bemerkenswert: (3, 151): L'humilité et la patience de nos Saints, sont trop contraires aux vertus des Héros que demande le Théâtre; quel zèle, quelle force le Ciel n'inspire-t-il pas à Nearque et à Polyeucte. Néanmoins ce qui eût fait un beau Sermon faisoit une miserable Tragédie, si les entretiens de Pauline et de Sévère, animés d'autres sentimens et d'autres passions, n'eussent conservé à l'Auteur la réputation que les Vertus Chrétiennes de nos Martyrs lui eussent ôtée. Vgl. Lessings Bemerkungen zum 'Polyeucte' im 2. Stück der Hamb. Dram.

so matt, abgeschmackt und verliebt gemacht, wie die Romane[1]). Sehr ähnlich hatte sich der allerdings stark moralisierende Riccoboni schon im J. 1730[2]) und Voltaire in der Vorrede zum 'Brutus' über das erotische Element in der Tragödie ausgesprochen: letzterer möchte die Liebe im Drama nur da eingeführt wissen, wo sie zum Mittelpunkte und zur Triebfeder der ganzen Handlung wird und bemerkt ganz richtig: 'le mal est que l'amour n'est souvent chez nos héros de théâtre que de la galanterie.'[3])

Mit dem aufmerksamen Auge eines lernbegierigen Anfängers sucht Schlegel durch Eindringen in die Einzelheiten sowohl, als durch Erfassen des Ganzen, dem Sophokles das Geheimnis des Dramas abzusehen. Schon Hedelin d'Aubignac hatte es den dramatischen Dichtern empfohlen, den Ort der Handlung und die 'Auszierung des Schauplatzes' durch die Worte der handelnden Personen dem Zuschauer zu erklären[4]). Mit Bewunderung nimmt Schlegel wahr, wie sehr Sophokles im 'Philoktetes' und im 'Oedipus zu Koloneum' diesen Anforderungen entsprochen hat, und wiederholt in der Übersetzung der 'Elektra', anknüpfend an die ersten Worte 'des

---

[1]) 'Des Erzbischofs von Cambray, De la Motte Fenelon, Gedanken von der Tragödie' hat Gottsched zuerst zusammen mit seinem Cato (S. 84—95) 1732 und dann im ersten Teil der Schaubühne 1742 (die betreffende Stelle S. 22) erscheinen lassen.

[2]) Vgl. dessen 'Dissertation sur la tragédie moderne' (hinter dem ersten Bande der 'Histoire du théatre italien' S. 247—319), mit der Schlegels Ausführungen überhaupt zahlreiche Übereinstimmungen aufweisen.

[3]) Oeuvres completes. Paris 1877. 2, 309. 'Brutus' erschien zusammen mit dem 'Discours sur la tragédie' zuerst 1731.

[4]) La Pratique du théatre, par l'Abbé d'Aubignac. Amsterdam. Chez Jean Frederik Bernard. MDCCXV. 1, 54. 'En quoi paroît la necessité qu'il y a d'expliquer les decorations par les vers, pour joindre le sujet avec le Lieu, et les Actions avec les choses.' Wie Schlegel bemüht war diesen Kunstgriff auch praktisch zu verwerten, ist aus der ersten Scene des 'Hermann' und 'Canut' ersichtlich.

Hofmeisters', dieselbe Bemerkung[1]; er macht Bemerkungen über das Verweilen der Personen auf der Bühne und über die Begleiter, mit denen der Held auf die Bretter kömmt[2]; ja er erörtert schon leise das Verhältnis des dramatischen Dichters zur Geschichte (7,1–13), obgleich freiere lebensvollere Ansichten darüber bei ihm erst seit der Bekanntschaft mit Shakespeares Julius Caesar nachzuweisen sind.

Zahlreicher und fast belehrender noch als in diesem Briefe sind die Anmerkungen, welche die Elektra-Übersetzung begleiten. In beiden Arbeiten spricht sich aber Schlegel dahin aus, dass die Erfindung der Fabel und die Zeichnung der Charaktere den Schwerpunkt und den Hauptvorzug des antiken Dramas bilden. Trotz seines Urteils über die Fabel der antiken Tragödie (6,9f.) will es uns jedoch dünken, dass er die antike Charakterzeichnung theoretisch viel besser und tiefer begriff und sich von ihr auch praktisch als Dichter viel lebhafter beeinflussen liess, als dies mit dem rein formellen Elemente der antiken Tragödienfabel der Fall war; es erscheint uns überhaupt fraglich, ob er jemals zu einer tieferen Erfassung derselben gelangt ist. Dagegen finden wir schon in dieser frühesten bis jetzt bekannten Mitteilung über die tragischen Charaktere ohne Vergleich tiefere und richtigere Anschauungen, als sie Gottsched in den betreffenden Kapiteln[3]) der 'Critischen Dichtkunst', die noch zu den besten des ganzen Werkes zählen, entwickelt hat. So wie Schlegel hier dem listigen Ulysses den tapferen offenen Neoptolemus entgegensetzt, giebt er in der Gegeneinanderhaltung der Elektra und Chrysothemis[4]) ein weiteres Beispiel seines poetischen feinen

---

[1]) Werke 1, 396. Anm. 1. Vgl. Dacier a. a. O. 265.

[2]) Auch hier lässt sich der Einfluss Aubignacs leicht nachweisen. (Vgl. a. a. O. 1, 246f.)

[3]) Des II. Theils X. Kap. § 20—22.

[4]) Werke 1, 419. Anm. 36.

Blicks; 'denn der Unterschied der Charaktere zeiget sich nicht besser', meint er ebenda, 'als wenn zwo Personen in einerley Umständen doch verschiedene Handlungen vornehmen. Die verschiedenen Umstände, darinnen sich die Personen befinden, machen die Verschiedenheit der Charaktere nicht aus, und wie mich deucht, ist eine Tragödie, da die Personen durch nichts anders, als durch diese, unterschieden sind, eine Tragödie ohne Charaktere. Sophokles hat nicht in dieser Tragödie allein, sondern auch in verschiedenen andern den Vortheil in Acht genommen, dass er, um den Charakter der einen Person recht ins Licht zu setzen, ihr eine andere entgegen setzet, die den Maximen derselben ganz zuwider handelt.' Dies ist Schlegels ästhetische Rechtfertigung des Charakters der Chrysothemis, die, wie er an anderer Stelle bemerkt[1], einigen deswegen bloss eingeschoben zu sein scheint, 'um die Tragödie zu erweitern, und bis auf die Ankunft des Orest das Leere derselben auszufüllen'. Er stellt sogar Vergleichungen an zwischen dem Aegisth und der Klytämnestra des Sophokles und denen des Aeschylos[2], und zwischen den verschiedenen Auffassungen dieser einen Fabel bei den drei grossen Tragikern Griechenlands.

Überall also gewahren wir Spuren eines beobachtenden lernbegierigen und lernenden Geistes, ein Streben nach unmittelbarem, geistigem Auffassen des Altertums. Hie und da finden wir sogar Ansätze zu einer litterarischen Kritik, die selbständiger vorgeht und tiefer eindringt als die Untersuchungen der Schweizer über Homer und Milton; die Aufmerksamkeit, mit der er die Darstellung der Wiedererkennung zwischen Orestes und Elektra bei den drei grossen Tragikern des Altertums verfolgt[3], ist uns ein Beweis, dass er schon zur Zeit, wo er noch den 'Abt von Aubignac in den Regeln der Schau-

[1]) a. a. O. 1, 417. Anm. 35.
[2]) a. a. O. 1, 477 Anm. 73 u. 1, 480 Anm. 74.
[3]) a. a. O. 1, 466ff. Anm. 69.

bühne auch für einen Aristoteles' gelten liess (45,33 ff.), sich mit der Poetik des Aristoteles, wenn auch nur durch Vermittlung von Übersetzungen und Kommentaren, einigermassen befreundet hatte. Die Bedeutung dieser geistreichen Bemerkungen über das Trauerspiel der Alten und Neuern geht aber weit über deren Inhalt hinaus; wir ersehen nämlich aus dem in diesem Falle ganz klar liegenden Verhältnis, dass Schlegel zu einem mehr theoretischen Eindringen erst durch seine poetischen Arbeiten geleitet wurde. So erleidet denn gleich hier der landläufige Grundsatz von der Priorität der Theorie für Schlegel wenigstens eine Ausnahme, die desto mehr ins Gewicht fällt, als wir sie eben schon in seiner Erstlingsschrift, wo ja die Grundanlagen eines Charakters um so frischer und unmittelbarer zutage treten, feststellen können.

Hier ist nicht der Ort, auf die Vorzüge seiner Elektra-Übersetzung näher einzugehen. Doch darf die Frage nach der Form derselben nicht unerörtert bleiben, weil sie uns unmittelbar auf die nächste, theoretisch viel höher stehende Arbeit Schlegels 'über die Comödie in Versen' hinleitet.

Gottsched hatte von Schlegel für die deutsche Schaubühne nach dem Berichte des Bruders eine Übersetzung der Elektra in reimfreien Versen verlangt. 'Er aber verfertigte lieber eine in gereimten, weil reimfreye Verse damals den wenigsten gefielen und er überhaupt für die Anmuth des Reims stets eingenommen gewesen ist'[1]. Dadurch ist eigentlich schon der gegnerische Standpunkt, den Schlegel gegenüber Gottsched in dieser Formfrage später eingenommen hat, im vornherein in den weitesten Umrissen bezeichnet. Freilich konnten in diesem Falle, wo es sich um die Übersetzung eines Originales in Versen handelt, die Meinungen nicht weiter auseinandergehen. Zu einer Grundfrage gestalten sich

[1]) Werke 5, XXII.

diese ästhetischen Meinungsverschiedenheiten erst dann, sobald sie in Bezug auf Originalarbeiten und auf verschiedene dramatische Gattungen aufgeworfen werden.

Schon im Jahre 1732 hatte sich Gottsched grundsätzlich gegen gereimte Dramen und Lustspiele ausgesprochen; in einem Aufsatze 'Über Miltons Paradies wegen einer Übersetzung von E. G. V. B. Zerbst 1682'[1]) meint er: 'Was auch die Trauerspiele und überhaupt die theatralischen Gedichte anlangt, so würde es sehr gut sein, wenn man darin das verdrüssliche Reimen abschaffte: weil es in solchen Vorstellungen menschlicher Handlungen eben so unnatürlich klinget, als das unaufhörliche Singen in den Opern.'

Eine sehr ähnlich lautende bereits in die erste Ausgabe der Critischen Dichtkunst v. J. 1730 aufgenommene Stelle beweist uns, dass Gottsched in den ersten Jahren dem Reime feindlicher gesinnt war als später; selbstverständlich mussten die Worte: 'Sollte ich einmahl wagen ein Trauerspiel zu machen, so will ich es versuchen in wie weit man hierinnen gegen den Strom schwimmen kann'[2]) wegen des gleich im folgenden Jahre in Alexandrinern gedichteten 'Cato' in der zweiten Auflage gestrichen werden[3]) und wurden in der dritten Auflage (§ 30, Kap. XII) durch die viel mildere, vielleicht auf Schlegels Aufsatz zurückzuführende Äusserung ersetzt: 'Doch ich bin dem Reime überhaupt nicht zuwider und gestehe gar gerne, dass ein wohlgemachter und dazu noch gereimter Vers destomehr Anmuth habe'. Er empfiehlt für

---

[1]) CB. 1, 85—104; die betreffende Äusserung S. 99.

[2]) Kap. XII. Vom Wohlklange der poetischen Schreibart. Über den Beginn dieser dem Reime abholden Richtung ist zu vergleichen K. Borinski, Die Poetik der Renaissance. Berlin 1886. S. 337 ff.

[3]) Sie sollten nach den Schlussworten des § 21 (S. 360) der zweiten und des § 29 (S. 404) der dritten Ausgabe stehen. Mit dieser Einschränkung bestätigt sich die Vermutung Kobersteins 4[5], 199 von der Übereinstimmung der ersten Auflage mit den folgenden in dieser Formfrage. Der Kürze wegen bezeichnen wir Gottscheds 'Critische Dichtkunst' mit CD.

Tragödie und Komödie 'eine leichte Art von Versen, damit sie von der gemeinen Sprache nicht merklich unterschieden, und doch einigermaassen zierlicher, als der tägliche Umgang der Leute seyn mögen. . . . . Die Reime klingen immer gar zu studirt, und erinnern ihn [den Zuschauer] ohn Unterlass, dass er nur in der Comödie sey'. Nicht frei von einem gewissen Widerspruch ist eine andere Stelle der Critischen Dichtkunst, die wir in den drei ersten Auflagen ziemlich unverändert finden. Im XI. Kapitel des II. Teils[1]) [Von Comödien und Lustspielen] § 22, wird die Frage aufgeworfen, ob ein Lustspiel überhaupt in Versen geschrieben sein solle; die Schreibart der Komödie sei von der der Tragödie sehr unterschieden, 'weil dorten fast lauter vornehme Leute, hier aber Bürger und geringe Personen, Knechte und Mägde vorkommen, dorten die heftigsten Gemüthsbewegungen herrschen, hier aber nur lauter lächerliche und lustige Sachen vorkommen, wovon man in der gemeinen Sprache zu reden gewohnt ist. . . Es muss also eine Comödie eine ganz natürliche Schreibart haben, und wenn sie gleich in Versen gesetzt wird, doch die gemeinsten Redensarten beybehalten. . . . Es ist also kein Zweifel ob man auch in Versen Comödien schreiben könne? Menander, Terenz und Molière habens gethan; warum sollte es im Deutschen nicht angehen? [Wir haben auch im Deutschen Exempel davon erlebet, die nicht übel gerathen sind.][2]) Nur es muss keine poetische Schreibart darinnen herrschen, und ausser dem Sylbenmaasse sonst nichts gleissendes oder gekünsteltes dabey vorkommen. [Es schicken sich aber nach dem Muster der Alten keine andere, als jambische Verse dazu, und zwar lange sechsfüssige, oder gar achtfüssige mit ungetrennten Reimen; oder welches noch besser wäre, ohne alle Reime, wie auch die Italiener des XV. Jahrhunderts sie gemacht haben, und die Engländer sie noch diese Stunde machen.]' Noch deutlicher spricht

---

1) CD¹ S. 600, CD² S. 706, CD³ S. 747.

2) [ ] Zusätze der zweiten und dritten Auflage.

sich Gottsched gegen den Reim aus (wobei er jedoch in Hinsicht auf die Zulässigkeit des Verses an sich im Schwanken bleibt) in einer Recension aus dem Jahre 1734 [1]): 'Wenn aber der Herr D. an der deutschen Comödie noch lobet, dass sie in ungebundener Rede gespielet werde: So weiss ich nicht ob man eben eine Regel daraus machen muss'; er wiederholt die bereits aus der Critischen Dichtkunst citierten Anschauungen und sagt: 'folglich bleibt unsern jambischen Versen nichts unnatürliches, als die Reime und es ist schon anderwerts angerathen worden, dass man wol thun würde, wenn man sie in theatralischen Gedichten weglassen wollte.' [2])

Gottscheds Ansichten erinnern sehr an folgende Stelle aus Du Bos' 'Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture' [3]): 'je ne disconviens pas de l'agrément de la rime; mais je tiens cet agrément fort audessous de celui qui naît du rithme et de l'harmonie du vers, et qui se fait sentir continuellement durant la prononciation du vers métrique'; doch da sich sonst ein Einfluss Du Bos' auf Gottsched unseres Wissens nicht nachweisen lässt, und dieses Werk im Gottschedschen Kreise beinahe gar nicht genannt wird, so ist es viel wahrscheinlicher, dass sich Gottsched in diesem Falle

---

[1]) CB. St. 10. 3, 268—316. Ludwig Friedrich Hudemanns J. U. D. Probe einiger Gedichte und Poetischen Übersetzungen, denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper, von den Tragischen und Comischen Spielen handelt. Hamburg 1732. 16 Bog. in 8°. Die betr. Stelle auf S. 292.

[2]) Auch aus dem J. 1735 (CB. St. 12, 3, 610) haben wir eine ganz ähnliche Äusserung Gottscheds in der Recension von 'Des Herrn Joh. Fr. v. Uffenbachs gesammelte Nebenarbeit in gebundenen Reden,' wo er ebenfalls auf den jambischen Vers des Terenz verweist, 'der im Deutschen schon von Günthern versuchet worden.' 'Es würde dadurch der Reime noch weniger, weil sie erst nach der 16. oder 17. Sylben kämen. So viel ist gewiss, dass der Pöbel ebenso wenig madrigalische, als alexandrinische Verse zu reden pflegt.' (!)

[3]) Paris 1746. Sect. XXXVI. (1, 335.)

von Gravina und Antoine Houdart de la Motte[1]) bestimmen liess. Mit La Mottes Ansichten, die von Remond St. Mard (1682—1754) so heftig bekämpft wurden[2]), stimmt Gottsched wörtlich überein[3]) und aus einem Aufsatze[4]) über den Dichter Gravina ersehen wir seine grosse Achtung für die ästhetischen Ansichten des Mitbegründers der Arcadia. Dieser war aber einer der einseitigsten und leidenschaftlichsten Verächter des Reimes, die je in der Litteraturgeschichte aufgetreten: er nennt ja den Reim 'un retour grossier, ennuyeux et forcé de finales semblables'[5]).

Es schien uns angezeigt, Gottscheds Ansichten über diese Frage näher zu beleuchten, um den richtigen Standpunkt zur Beurteilung einer Abhandlung zu gewinnen, die diese wichtige Formfrage in Fluss brachte und Schlegels Erörterungen hervorrief. Sie erschien im J. 1740 im 23. Stück der Critischen Beyträge als 'Versuch eines Beweises, dass eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne'[6]) und hat einen Schüler Gottscheds, Gottlob Benjamin Straube, zum Verfasser. Dieser 'Versuch' ist einer der unselbständigsten, die je aus der Leipziger Schule hervorgegangen. Das gegründete Urteil

---

[1]) Odes et autres ouvrages Amsterdam. 1711. Discours sur la poesie en général et sur l'ode en particulier 1, LXXVII.

[2]) Vgl. dessen Oeuvres mélées Amsterdam 1750; die betreffende Stelle 4, 68.

[3]) In einer Anzeige von Richters 'Zufälligen Gedanken von dem Verse und Reime des Trauerspiels' (CB. 8, 190) gesteht er es selbst ein, indem er sagt, dass Richter in seinen Ansichten, die im Grunde genommen die Gottschedschen waren, La Motte zum Vorgänger gehabt habe. Auch citiert Breitinger dieselbe Stelle aus La Motte in seiner Crit. Dichtkunst (2, 456), kann ihm aber nicht beipflichten, trotzdem dass sein Standpunkt in dieser Frage vom Gottschedschen nur wenig abweicht.

[4]) Neuer Büchersaal 3, 58—71.

[5]) In der französischen Übersetzung der 'Ragion poetica' 'Raison ou idée de la poésie'. Paris MDCCLV. 2, 18ff.

[6]) 6, 466—485.

Danzels[1]), dass der Verfasser dieses Aufsatzes vom Grundsatze der gemeinsten Naturnachäfferei ausgehe, trifft aber nicht so sehr Straube, als vielmehr das Oberhaupt der Schule: wir finden hier Gottschedsche Gründe, Gottschedsche Folgerungen und Ratschläge: 'Die Wahrscheinlichkeit ist ein ewiges Gesetz', heisst es da[2]), 'was wahrscheinlich ist, muss vorher möglich gewesen sein, aber zwo Personen die mit einander von ernsthaften oder gleichgültigen Dingen sprechen, können unmöglich so aufmerksam auf ihre Worte sein: dass sie alle Gesetze der Dichtkunst, welche man in vielen Jahren kaum l e r n e n k a n n (ganz Gottsched!), genau zu beobachten und den Reim am rechten Orte anzubringen im Stande wären; oder die dritte Person die dazu kömmt würde ihre Worte nothwendig so einrichten, dass sie ohne ihr Wissen gleich mit dem Reime anfienge, mit welchem derjenige, der vor ihrem Auftritte geredet, geschlossen hatte. Dieses müsste gleichwohl möglich seyn, wenn unsre Comödie wahrscheinlich seyn sollte. . . . . . Ich wollte, dass jemand das Wahrscheinliche, in so fern es dem bloss möglichen entgegen gesetzt wird, in Ansehung der Dichtkunst etwas mehr ins Licht setzte: so würde sich vielleicht noch deutlicher zeigen lassen, dass die Reime ungereimt sind.' Jedoch möchte er dem Poeten diesen Fehler (das Verstossen gegen das von ihm proklamierte ewige Gesetz der Dichtkunst!) vergeben, 'wenn er nicht nothwendig eine Reihe von eben so unerträglichen Schnitzern wider die Natur der Sprache und wider den Wohlklang in den Ohren mit sich einführte'. Darauf geht er auf die prosodischen Verhältnisse der deutschen Sprache ein; wirft einige kühne Behauptungen hin über die grosse Menge deutscher Wörter, die des poetischen Sylbenmasses ganz und gar nicht fähig seien, entdeckt, dass es im Deutschen

---

1) Gottsched S. 275.
2) S. 467 ff.

syllabas ancipites gebe [1]), welche Entdeckung ihm dadurch sehr erleichtert wurde, dass Gottscheds Critische Dichtkunst davon ausführlich spricht, und behauptet, dass der 'Reim und die beständige Reihe jambischer Füsse dem lebhaften Ausdrucke des Affektes hinderlich seien.' Was Straube sonst noch beibringt, wie den Hinweis auf Terenz, auf die Versbildung bei den Italienern und Engländern u. s. w. geht ebenfalls ganz auf Gottsched zurück; anderes wieder, was er da sagt vom 'verdrüsslichen Geklapper der Reime', von der 'sklavischen Nachahmung der Alten', vom trochäischen Charakter jeder leidenschaftlicher bewegten Rede — sind einfach Erbärmlichkeiten, die der Zeitschrift, in der sie stehen, unwürdig sind [2]).

Überhaupt scheint Straube ein Mann von geringer Selbständigkeit gewesen zu sein; mit derselben Einseitigkeit, mit der er hier Gottscheds Ansichten durch Gottschedsche Gründe zu beweisen sich bemüht, stürzte er sich später in das andere Extrem und ward der 'grösste Verehrer der Messiade' [3]). Aber eben diese Abhängigkeit Straubes von Gottsched giebt der Schlegelschen Abhandlung eine viel grössere Bedeutung, denn im Grunde

[1]) S. 471.

[2]) Ganz anderer Ansicht ist Schlenther in seinem Buche über die Gottschedin. Berlin. 1886. Er meint (S. 136), Straube habe seine Sache mit soviel Geist und Geschick geführt, wie Gottsched selbst niemals würde aufgebracht haben; noch weniger können wir finden, dass er 'vornehmer in der Haltung' als Schlegel sei.

[3]) Danzel, Gottsched S. 363. Straube verlässt Leipzig am 13. Januar 1742 (vgl. Kaestners Werke, Altenburg 1783, 1, 152 f.), um sich nach Berlin zu begeben, wo er nach Rosts Rücktritt Mitarbeiter an Haudes Berlinischen Nachrichten wurde und in dieser Stellung Gottsched manche Gefälligkeit erwies (Danzel, Gottsched S. 236); er und Schlegel waren die einzigen, welche 'im Auslande' zur Mitarbeiterschaft an den Bremer Beyträgen eingeladen wurden; er ging dann nach Breslau, von wo aus er noch mit Kaestner und Hagedorn einen freundschaftlichen Briefwechsel unterhielt (vgl. Deutscher Merkur 2, 59 und Briefe an Bodmer S. 96); er starb daselbst als Gymnasialprofessor im J. 1773 (Koberstein $3^5$, 59).

genommen ist die erste Schrift, mit der Schlegel vor die Öffentlichkeit trat, nicht gegen seinen Freund Straube, als vielmehr gegen den in Straubes Tarnkappe kämpfenden Gottsched gerichtet. Gottsched hatte sich auch öffentlich mit den Straubeschen Ausführungen einverstanden erklärt und zugleich seinen Standpunkt gegen Schlegel gekennzeichnet. In der Vorrede zum 1. Band der deutschen Schaubühne sagt er[1]) nämlich bei der Erwähnung der 'Spielerinn' des Dufresny: 'Von dem Herrn Übersetzer darf ich nichts mehr sagen, als dass es derselbe ist, der im VII. Bande der critischen Beyträge die Sache der in ungebundener Rede verfertigten Comödie so geschickt vertheidiget hat'. Auf diesen schon früher in der Rednergesellschaft von deren Oberhaupte erteilten Beifall, 'der demjenigen was Straube behaupte noch mehr Ansehen gebe', spielt Schlegel gleich in den ersten Zeilen seines 'Schreibens an den Herrn N. N. über die Comödie in Versen' an, wodurch er die Person zu verstehen geben will, gegen die seine Ausführungen sich richten.

Da diese erste von Schlegel veröffentlichte Schrift eine Entgegnung, also im gewissen Sinne eine Streitschrift ist, so könnte man verleitet werden, ihn für eine polemisch angelegte Natur zu halten. Auch er hätte sich ja leicht vom Strome polemischer Leidenschaften fortreissen lassen können, zumal da er zu einer Zeit als Schriftsteller öffentlich auftrat, wo der zwischen Zürich und Leipzig eben ausgebrochene Kampf noch sachlicher und mit grösserem Anstande, noch mehr mit Gründen als mit leeren Worten, noch mehr in Form einer litterarischen

---

[1]) S. 12. Zugleich ersehen wir aus Straubes Aufsatz, dass er schon 1740 an dieser Übersetzung arbeitete; Gottsched hatte also schon frühzeitig und mit grosser Umsicht das Material für die Schaubühne zusammengestellt. Das hier erteilte Lob gilt eigentlich Straubes 'Anderer Vertheidigung der nicht gereimten Comödie', doch kann es mit Rücksicht auf die Worte Schlegels S. 9, 8 ff. auch auf diesen Aufsatz übertragen werden.

Kritik als mit Pamphleten und plumpen Gegenbeschuldigungen geführt wurde. Doch fand seine tiefe, vornehm angelegte und zu ernsten philosophischen Untersuchungen geneigte Natur weder Freude noch Nahrung an dem polemischen Entwicklungsgange der Litteratur. Von Anfang an ging er seine Wege, indem er sich weder durch die Sticheleien der Schweizer und ihrer Anhänger, die ihn für einen geschworenen Gottschedianer hielten, irre machen, noch durch Gottscheds nur geheucheltes Wohlwollen entmutigen liess. Er besass vor allem die für seine Zeit und sein Alter so seltene Gabe, den Menschen vom 'Scribenten' zu scheiden.

Dieser Vorzug seines liebenswürdigen Charakters war dem Kennerblicke Hagedorns nicht entgangen: in einem (noch ungedruckten) Briefe vom 3. Oktober 1743 schreibt er an Bodmer über Schlegel, der ihn auf der Reise nach Kopenhagen [1]) besucht hatte: 'Er hat, bey seinem Aufenthalte in Leipzig, gute Gelegenheit gehabt, den Charakter einiger dortigen Gelehrten genauer, als aus ihren Schriften kennen zu lernen, und scheinet mir eben nicht partheyisch zu seyn'. Gleichzeitig beinahe 'am 4. September 1743' berichtet Schlegel an Hagedorn [2]) über das misslungene Vorhaben der Neuberin, seine dramatischen Sachen zum Drucke zu befördern und fügt bei: 'widrigenfalls hätte ich vielleicht noch mehr widrige Auslegungen und eben so viel Streitigkeiten zu besorgen gehabt, und wäre aus meiner Neutralität gänzlich herausgebracht worden'. Mit noch grösserer Offenheit schreibt er wenige Monate später an Gottsched [3]): 'Mich haben die Sticheleien, die die Herren Schweitzer mir hin und wieder angebracht, von meinen friedfertigen Gedanken nicht abbringen können, und ungeachtet ich Milton nicht mit Schweitzerischer Ehrfurcht anbethe, so kann ich nicht läugnen,

[1]) Werke 5, XXXI.

[2]) Fr. v. Hagedorns Poetische Werke, hg. v. J. J. Eschenburg. Hamburg 1800. 5, 285 f.

[3]) Brief vom 2. April 1744 bei Danzel, Gottsched S. 154.

dass ich ihn auch nicht mit der Verachtung Effingers des Jüngern ansehen kann'. Sein schönstes und wahrstes Selbstbekenntnis finden wir in einem Briefe an Bodmer vom 19. April 1746 [1]): 'Ungeachtet ich gar nicht läugne, dass ich des Herrn Professor Gottscheds Freund gewesen, und noch bis die Stunde nicht mit ihm zerfallen bin: so mache ich einen so grossen Unterschied zwischen der Freundschaft und der Übereinstimmung der Meinungen in gelehrten Sachen, dass ich Sie bitte, zu den dreien Partheien, die Sie in Ihrem Schreiben anführen, noch eine Vierte für mich und Andere meines gleichen hinzuzusetzen, die keinen Abscheu vor Streitschriften haben, sondern sich Mühe geben, die nüzlichen Sachen, so darinnen gesagt werden, zu ihrem Nuzen anzuwenden. . . . . . . Wenn es (Orontes und Potelwiz) eine Person ist die mich genau kennt, so wird sie Ihnen sagen können, dass ich allezeit von diesen Gedanken gewesen und dass ich mich davon (von der Verehrung für Bodmer) auch durch die Stiche nicht abhalten lassen, die ich von beiden Seiten bekommen habe.'

Wir haben vorhin der Schlegelschen Begabung und Neigung zur philosophierenden Gedankenentwicklung Erwähnung gethan. Es fragt sich nun, wie dies Verhältnis zur Philosophie seiner Zeit geartet war.

Das Resultat seiner Untersuchungen über die Grundsätze der Kunst, die wir schon in diesem 'Schreiben über die Comödie in Versen' in ihren Hauptpunkten entwickelt sehen, widerspricht ja eigentlich den Grundanschauungen der Wolffschen Philosophie. Denn nach Schlegel beruht die Kunst auf der Nachahmung, deren Endzweck aber nicht das Unterrichten, sondern das Vergnügen ist. Dadurch wird zwischen der Kunst und den Wissenschaften eine strenge Grenze gezogen, erstere bekommt ihr eigenes Gebiet angewiesen, wo sie für sich ohne anderen Zwecken nachzujagen, also als Selbstzweck wirken und sich

[1]) Briefe an Bodmer S. 30 ff.

entwickeln kann. Hat aber Wolff nicht gerade das Gegenteil beweisen wollen? Für ihn ist die ganze Welt ein Machwerk göttlicher Absichten; in dieser Welt hat ja nichts seinen Zweck in sich selbst, alles strömt dem allgemeinen Ziele, der menschlichen Glückseligkeit zu; die Kunst besteht nicht für sich, sie ist nur ein Mittel zur Glückseligkeit, indem sie ein *Mittel zur moralischen Bildung* ist[1]).

Sollte aber Schlegel, der Gottscheds philosophische Kollegien[2]) hörte, der die jedem Einfluss so zugänglichen Universitätsjahre in der Wolffschen Atmosphäre verlebte, sich vollständig der mächtigen Wirkung dieses alle Wissenschaften ergreifenden Systems entzogen haben? Dies war durchaus nicht der Fall; Wolffs Einfluss auf Schlegels ästhetische Schriften ist nicht zu leugnen, ja er bildet einen wesentlichen Teil derselben. Doch bekundet er sich *nicht im Inhalte*, sondern in *der Form*.

Es lässt sich jedoch kaum mit Sicherheit sagen, ob es Schlegel auf die unmittelbare Anregung Gottscheds versucht hatte, Wolffs Methode in seinen Schriften einzuführen, oder ob hier ein Einfluss der Schweizer anzunehmen ist. Wenigstens hat Gottsched nirgends so früh und mit solchem Nachdrucke den Nutzen dieser Methode für die schönen Wissenschaften betont, als es die Schweizer bereits in dem so bedeutenden 'Schreiben an Se. Excellentz Herrn Christian Wolffen', das ihrer Schrift 'Von dem Einflusse und Gebrauche der Einbildungs-Krafft u. s. w., Frankfurt und Leipzig 1727' vorgedruckt ist, thaten. 'Dero demonstrativische Art zu philosophieren', heisst es da, 'wird erst dann äussern, wie nutzbar sie seye, wann Männer entstehen, welche in derselben auch

---

1) K. Fischer, Geschichte der neueren Philosophie 2², 755.

2) Vgl. Johannes Crüger, Gottsched und die Schweizer Bodmer und Breitinger (Kürschners Deutsche National-Litteratur 42, XXIII).

die Bereinigung anderer Wissenschaften versuchen werden. Wann auch selbst die Künste, welche vornehmlich zur Belustigung und Zierde der Menschen dienen, auf gewisse feste Grund-Sätze gebauet, und in einer verknüpfften Ordnung werden vorgetragen werden; Unter welchen man gewiss die Beredtsamkeit nicht zu letzt nennen darff; Denn auch dieselbe gehört zur Philosophie, weil sie die Gedancken und Begrieffe von den Dingen deutlich und kräfftig ausdrücken lehrt, wordurch die Wahrheit erst ihr wahres Licht und den rechten Nachdruck bekömmt' [Bl. 4b]. . . . . 'Ich nehme dann für gewiss an, dass die Beredtsamkeit durch die Philosophie müsse ausgebessert werden, und bin versichert, dass alle Theile der Wohlredenheit, so wol; als anderer Wissenschaften auf fest gesetzte philosophische Anfänge gegründet, und aus einander abgeleitet werden können' [Bl. 5b]. Der Wunsch der Schweizer ward auch bald erfüllt; so erschien z. B. von Daniel Heinrich Arnold ein 'Versuch einer nach demonstrativischer Lehrart entworfenen Anleitung zur Poesie der Deutschen', der im J. 1741 eine zweite auch von Gottsched beifällig aufgenommene[1]) Auflage erlebte. Die Schlegelschen Aufsätze von 1741—1745 sind wohl das bedeutendste, was auf dem Gebiete der schönen Wissenschaften in dieser Methode geschrieben wurde. Es ist aber merkwürdig, dass von derselben Schule, von wo der erste Impuls kam, auch die Reaktion ausgieng; die 'Freymüthigen Nachrichten' vom J. 1747[2]) berichten über eine 1745 in Jena erschienene Disputation, wo die Zulässigkeit dieser Methode für die Rechtsgelehrsamkeit geradezu in Abrede gestellt wird, und in demselben Jahre erklärt der den Schweizern so nahe stehende G. F. Meier 'den Missbrauch der trockenen

[1]) CB. Bd. 7, 169. 'Die Lehrart ist zusammenhängend, so dass man wohl sieht, dass auch die freyen Künste einer strengen Methode fähig sind.'
[2]) 4, 49.

sogenannten mathematischen Lehrart als einen der Hauptgründe des Verfalls des guten Geschmacks' [1]).

Zwei Schriften Wolffs waren auf Schlegel von besonderem Einflusse: 'Der Anfangs-Gründe aller mathematischen Wissenschaften Erster Theil', besonders aber der denselben eröffnende 'Kurze Unterricht von der mathematischen Lehrart' und 'Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkänntniss der Wahrheit, den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilt von Christian Wolffen. Halle 1738'. Daraus entnahm er die Ausdrücke und Begriffe von der Deutlichkeit, den zureichenden Gründen, 'der grössten Vollkommenheit'; hieraus lernte er, dass nur die mathematischen Wissenschaften übrig bleiben, daraus man den richtigen Gebrauch der Kräffte des Verstandes ersehen könne, und bemühte sich auf diesem Wege die Gesetze der Nachahmung zu entwickeln. So wie Wolff das Verhältnis der Dinge zu einander durch die Begriffe der Ungleichheit, Ähnlichkeit und Gleichheit bestimmt [2]), so untersucht auch Schlegel mit Rücksicht auf diese drei Möglichkeiten das Verhältnis vom Vorbilde zum künstlerisch nachgeahmten Bilde, und wenn er bei der Definition des Begriffes 'Verhältniss' (108,30 ff.) auf die Schule der Weltweisen verweist, so ist unter derselben eben keine andere als die Wolffsche zu verstehen. Freilich müsste nach dem Urteile Pyras [3]) dies 'Schreiben über die Comödie' und die grosse 'Abhandlung von der Nachahmung', da sie 'nach der mathematischen Methode geschrieben sind, aus den Schranken der Wohlredenheit' verbannt werden.

---

1) In seinen 'Untersuchungen einiger Ursachen des verdorbenen Geschmacks der Deutschen in Absicht auf die schönen Wissenschaften'; vgl. auch 'Freymüthige Nachrichten' 1747. 4, 116b und M. Mendelssohn im 21. Litteraturbriefe (Ges. Schriften 4, 1, 504 ff.).

2) § 14 des Vorberichts zu den 'Vernünfftigen Gedancken'.

3) Erweis usw. S. 16. Vgl. auch Pyras 'Fortsetzung des Erweises' usw. Berlin 1744. S. 39.

Wenn auch Schlegel, um mit Pyra zu reden, nicht 'in Demonstrationen dichtete', so ersehen wir aus folgenden Versen, dass er 'in Reimen zu demonstrieren verstand' [1]):

Die Dichtkunst ist gerecht, und kann die Kunst nicht hassen,
Die ihr so manchen Schmuck und Zierrath überlassen.
Du weisst, wie vieles dem, den ihre Glut erhitzt,
Die hohe Wissenschaft verglichner Grössen nützt. [2])

Sicherlich hat die von Wolff ausgehende formelle Bildung des Verstandes und Ausbreitung der logischen Formen auch auf Schlegel klärend und befruchtend eingewirkt.

Wenn nun die Erstlingsarbeit des 21jährigen Jünglings durch eine fertige wissenschaftliche Physiognomie einigermassen befremdend wirkt, so ist letzteres in noch höherem Grade bezüglich des Inhalts selbst der Fall. Schon in dieser Arbeit finden wir Einblicke in das innerste Wesen der Kunst, eine Reife und Ruhe in der Beurteilung, eine Festigkeit und Bestimmtheit in der Entwicklung der Grundsätze, die auch Danzel nicht genügend gewürdigt hat.

Gleich beim ersten Durchlesen dieser Arbeiten konnten wir uns aber des Eindruckes nicht erwehren, dass entweder an Schlegel ein phänomenales kritisches Genie verloren gegangen oder dass diese Arbeiten nicht in dem Masse originell sind, wie sie allgemein dafür gehalten werden. Erstere Annahme erregte mancherlei Bedenken, denn man musste sich fragen, haben Lessing oder Winckelmann, haben Herder oder Schiller in so frühem Alter ein Zeugnis solcher Geistesreife auf theoretischem Gebiete gegeben? Andererseits aber gewährte die eingehende Lektüre der im Gottschedschen Kreise bis zum Jahre 1740 meist anempfohlenen und am häufigsten citierten ästhe-

---

1) Erweis usw. S. 25.

2) 'An den Professor Kaestner, dass die Mathematik einem Dichter nützlich sey'. 1742. Werke 4, 108.

tischen Werke eine sehr unbedeutende Ausbeute. Dasselbe gilt von der Poetik des Gerardus Joannes Vossius[1], dem Dacier'schen Commentar zu Aristoteles[2] und von der Schrift des Daniel Heinsius 'De tragoediae constitutione liber'[3]. Besonders wurden diese Untersuchungen noch durch den Mangel an eingehenderen Vorarbeiten und durch den Umstand erschwert, dass Schlegel entgegen dem damaligen allgemeinen Gebrauche eine wahre Abneigung gegen jedwede Quellenangabe hatte. Die eigentliche Quelle, aus der wir nicht nur seine Stellung, die er zur Komödie in Versen eingenommen, erklären, sondern auch die grundlegenden Ideen von der poetischen Nachahmung herleiten können, finden wir in den ersten zehn Bänden der 'Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres' und den damit zusammenhängenden 'Mémoires de littérature tirez des régistres de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres'[4]. Im Gottschedschen Kreise fanden diese noch heute schätzbaren Publikationen erst in dem seit 1745 erscheinenden 'Neuen Büchersaal' durch Übersetzung einiger Denkschriften und Auszüge grössere Verbreitung. Später fügte Gottscheds Frau diesen Übersetzungen noch andere hinzu und liess sie 1749—1758 erscheinen[5]. — Unter den zahlreichen

---

[1]) De artis poëticae natura ac constitutione liber. Amstelodami, 1647.

[2]) La Poëtique d'Aristote traduite en françois. Avec des remarques. Paris, M. DC. XCII.

[3]) Lugd. Batav. 1643.

[4]) Die Bände mit den ungeraden Zahlen enthalten zuerst die Histoire de l'Académie (welche bloss Auszüge aus vorgelesenen und eingereichten Arbeiten, Nekrologe verstorbener Mitglieder (die Éloges) und den geschäftlichen Teil umfasst), und die Mémoires, wo die Schriften in extenso abgedruckt sind; die geraden Bände 2, 4, 6, 8, 10 enthalten ausschliesslich die Mémoires.

[5]) Vgl. Paul Schlenther a. a. O. S. 25. Die Übersetzung wurde erst im 3. Stück des 8. Bandes des Neuen Büchersaals angezeigt, 'welches Unternehmen allen Beyfall verdienet', wie Lessing meinte (im 86. Stück der Berlinerischen privilegirten

ästhetischen und litterarhistorischen Untersuchungen dieser Sammlung waren besonders die gehaltreichen Aufsätze des Abbé Fraguier für Joh. Elias Schlegel eine reiche Quelle von Belehrung und Anregung. Claude François Fraguiers [1]) war als zweiter Sohn des Grafen de Dennemarie 1666 geboren. Seine zahlreichen prosaischen Schriften sind vorwiegend historisch-kritischen Inhalts und tragen den Stempel eines tiefeingehenden reifen Geistes. Von besonderer Bedeutung für uns sind die Untersuchungen über das Alter der Poesie und Malerei, über das Urteil Platos über die Dichter, über Pindar und vor allem zunächst für diese Abhandlung der Beweis 'Qu'il ne peut y avoir des Poëmes en Prose'. Ausser den Arbeiten Fraguiers müssen noch die Abhandlungen der Abbés Vatry, Massieu, Sallier, sowie die selbständig erschienenen Werke Houdart de la Mottes und Remond de St. Mards zur Erklärung der Schlegelschen Grundsätze herangezogen werden. Bei dem auf Schlegels Geistesgang entscheidenden Einflusse dieser Schriften, wofür wir überzeugende Beweise beibringen zu können hoffen, ist es um so auffallender, nirgends in seinen Werken diese Quellen angeführt zu finden. Einem etwaigen diesbezüglichen Vorwurfe kommt Schlegel zu Beginn der Abhandlung von der Nachahmung (106,20 ff.) zuvor. Diese Art der Begründung geht aber unmittelbar auf das vierte 'Von der Freyheit zu philosophieren, deren sich der Autor bedienet' betitelte Kapitel von 'Chr. Wolffens

Zeitung vom J. 1749. Danzel und Guhrauer. $1^2$, 505). Nur in der Vorrede zu seinen Gedichten (ges. und hg. von J. J. Schwabe zuerst 1736, dann 1751) hat Gottsched flüchtig auf den 3. und 5. Band der Hist. de l'Académie verwiesen.

[1]) Aus dem Éloge de Mr. l'abbé Fraguier (Histoire de l'Académie 7, 394—399) erfahren wir, dass er schon frühzeitig aus dem Jesuitenorden ausgetreten war; ohne aber mit dem Orden zu brechen (?) oder dem geistlichen Stande zu entsagen, führte er ein stilles arbeitsames, hauptsächlich der Erforschung des klassischen Altertums gewidmetes Leben und starb im J. 1727. Vgl. auch Sainte-Beuve, Causeries 3, 71 und Voltaire, Oeuvres complètes 8, 577.

Ausführlicher Nachricht von seinen eigenen Schriften'[1]) zurück.

In dem 'Schreiben über die Comödie' nun, zu dem wir zurückkehren, wollte Schlegel zuerst die Nichtigkeit der Straubeschen Gründe erweisen, dann die Notwendigkeit der Verse in der Comödie theoretisch begründen und endlich die Anwendbarkeit der theoretischen Resultate unter Berücksichtigung des Zustandes der damaligen Kunstübung in Deutschland erwägen. Doch hielt er, wie billig, diese Reihenfolge nicht strenge ein; während er widerlegt, wird es ihm schwer, nicht auch gleichzeitig seine Meinung zu begründen, und er ist zu sehr Dichter, um nicht in seine theoretischen Deduktionen jeden Augenblick praktische Hinweise und Beispiele einfliessen zu lassen.

Zuerst muss er sich mit seinem Gegner über den dem Verse gemachten Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit auseinandersetzen. Er leugnet sie gar nicht; im Gegenteil, er giebt sie hier zu, aber er möchte, dass man auch für die anderen Unwahrscheinlichkeiten, die die Kunst mit sich bringen muss, nicht blind sei. Hier trifft er Gottsched mit einem geschickt und boshaft geführten Schlage an seiner wunden Stelle und treibt ihn und Straube durch die verschiedenen Kreuzfragen (10,34—11,21)[2]) so in die Enge, dass beiden eigentlich nichts übrig bleibt, als ent-

---

1) Francckfurt 1733. Vgl. besonders § 38—41 (S. 124—135).

2) Der Einfluss St. Mards (1682—1754), des eifrigen Verteidigers der Oper, ist hier nicht zu verkennen; im fünften, beinahe ganz der Verteidigung der Oper gewidmeten Bande seiner Werke führt er aus (Oeuvres 5, 157 der Ausgabe von 1749; die früheren waren uns leider nicht zugänglich), dass die Tragödie und die Komödie das meiste Recht hätten, auf Wahrscheinlichkeit Anspruch zu erheben; dann folgt die S. LXIV citierte Belegstelle, an die sich folgende Bemerkung anknüpft: 'Tout cela se souffre néanmoins; on s'y fait, on sent ce qu'on perdroit si toutes ces imperfections étoient ôtées. Il en est de même de l'Opéra. Il y a mille choses qui y sont mises en Musique, et qui n'y doivent être, mais comment faire?'

weder die Einheiten zu verwerfen, oder mit denselben auch andere Unwahrscheinlichkeiten, also auch den Vers, im Lustspiel gelten zu lassen. Er giebt für den Vers aber auch eine positive Begründung (10,15–28): 'Alle diejenigen Künste, welche sich vorsetzen die Natur nachzuahmen' — dass sie aber auf Nachahmung beruhen, hält er gleich hier schon für ausgemacht — 'erwählen sich eine gewisse Materie[1]) in der sie nachahmen, der Bildhauer einen Stein oder ein Stück Holz, der Maler eine Tafel . . . Die Musik und Poesie endlich sind bemüht, durch harmonische Töne jede auf ihre Art die Natur abzubilden'. Was sagt nun Fraguier? 'Je dis que le Poëte par sa nature n'est pas seulement imitateur, de sorte qu'il ait le choix libre des moyens qu'il employera pour imiter, mais qu'il est assujetti à employer les vers pour faire son imitation. — Le Peintre, le Musicien, le Poëte ont pour objet l'imitation. Le Peintre imite avec les couleurs; le Musicien avec les sons; et le Poëte a mis en œuvre certains mots choisis, dont l'union différente dans une mesure invariable, produit une modulation variable à l'infini'[2]). Selbst Schlegels 'harmonische Töne' können wir mit Fraguierschen Worten belegen (6, 273): 'Ce seroit icy le lieu de répondre à ceux qui n'admettant point de différance d'une langue à une autre, se sont persuadez à eux-mêmes, que la beauté des sons, et l'harmonie qui en résulte sont une chimére'. Den oberwähnten gegen die Einheiten im Drama gerichteten Worten schliesst sich unmittelbar eine andere sehr interessante und von grossem Scharfsinne zeugende Bemerkung an (11,21–34), die schon Danzel rühmend hervorgehoben hat[3]). Wir bedauern, auch hierin Schlegel die Originalität absprechen

---

[1]) G. J. Vossius. Instit. Poët. L. II. Cap. I. § 5 sagt: Res, quâ imitamur est materia, ex qua conficitur poema.

[2]) Mémoires de l'Académie 6, 266 f.

[3]) Gottsched S. 276.

zu müssen. Die auffallende Übereinstimmung zwischen Schlegel und Quatremère de Quincy [1]) wird sich vielleicht auf die gemeinsame Quelle, nämlich auf des Abbé Vatry 'Dissertation, où l'on traite des avantages que la Tragédie ancienne retiroit de ses chœurs' [2]) zurückführen lassen.

Nachdem Vatry darauf hingedeutet, dass eine gewisse Unwahrscheinlichkeit im Drama eher von Vorteil sei, sagt er: 'Les imitations les plus ressemblantes aux choses qu'elles imitent, ne sont pas les plus belles productions de l'art, ce sont celles qui imitent de la maniére la plus parfaite, qui doivent l'emporter sur les autres; une statuë de bronze ou de marbre se fait admirer, les figures en cire effrayent [3]) . . . Quel peut estre l'effet de ce ton naturel et de conversation, après lequel on court aujourd'huy? de simples dialogues, de la prose froide et inanimée pourroit se réciter de la sorte, mais il faut quelque chose de plus pour ce qui est poësie. Ne s'est-on pas élevé au-dessus du discours ordinaire par la mesure, la rime et les expressions figurées? . . . . . Et certes, si pour rendre les Tragédies plus vraysemblables, il falloit en bannir la musique, il faudroit donc aussi lui oster les vers; car il n'est pas plus naturel de parler en vers dans le fort d'une grande passion, que de chanter: il faudra pour la même raison peindre les statuës, parce que la simple pierre n'imite pas assez exactement la nature, et qu'elle n'exprime point les couleurs de la chair, des cheveux et des habits!'

---

[1]) Danzel hat a. a. O. S. 273. Qu. de Quincys geistreichem 'Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beux arts' (Paris 1823) nicht einmal die schlagendsten Beispiele entnommen; so finden wir z. B. S. 18 dasselbe Beispiel von den bemalten Statuen!: 'Qu'on essaye avec la plus grande habilité d'étendre sur la tête sculptée les teintes de la tête coloriée, les éléments de l'un et de l'autre art vont s'y opposer.'

[2]) Mémoires 8, 199 ff., die betreffende Stelle S. 205.

[3]) Vgl. auch den Dacierschen Commentar zur Poetik.

Weiter berührt Schlegel, gleichsam im Vorübergehen, eine der damals meist besprochenen Fragen, ob demjenigen, 'so in ungebundener Rede die Natur auf eben die Art nachahmet', der Namen eines Dichters zukömmt; diese Frage verneint er kurz, indem er sich auch hier von den Anschauungen, die Fraguier in der erwähnten Abhandlung 'Qu'il ne peut y avoir de Poëmes en Prose' entwickelt, leiten lässt[1]). Wie konnte Gottsched Schlegel wohlgesinnt bleiben, nachdem dieser so selbstbewusst seinen Ansichten zu widersprechen wagt. Hatte doch Gottsched (im § 33 des I. Cap. der CD[3], S. 93) ausdrücklich gesagt und seinen Jüngern zu glauben befohlen: 'Die Verse machen das Wesen der Poesie nicht aus, viel weniger die Reime. Können doch ganze Heldengedichte in ungebundener Rede geschrieben sein. Kinder und Unwissende bleiben am äusserlichen kleben und sehen jeglichen elenden Versmacher für einen Poeten an'. Dann verweist Schlegel auf die Kunstübung bei den Griechen und Römern, und unmittelbar daran knüpft er eine Auseinandersetzung (12,29–37), die den grundlegenden Gedanken seiner Ästhetik bildet.

Halb aus innerer Empfindung, halb durch litterarische Einflüsse, auf die wir soeben hingewiesen, angeregt, stellt er hier einen Grundsatz auf, nach dem wir vergeblich bei irgend einem seiner Zeitgenossen suchen würden. Dadurch wird die Dichtkunst von der moralisierenden Tendenz befreit, sie wird mündig und selbständig. Der Pedant und der Schulmann, in dessen Händen seit zwei Jahrzehnten das Schicksal der deutschen Litteratur lag, kann sich mit einem solchen Grundsatze nicht befreunden, er muss zurücktreten und einem Berufeneren Platz machen. Das Vergnügen, das nach Schlegel der Endzweck der

[1]) Vgl. auch G. J. Vossius, De artis poeticae natura ac constitutione liber. Liber I, Cap. II, § 4. S. 7. Atque ut multi ex solo metro malè colligunt, aliquem esse poetam: ita contrà aberrant alii, qui existimant, ne quidem requiri metrum, ut poeta aliquis dicatur.

Nachahmung, also der Dichtkunst überhaupt sein soll[1]), entspringt aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit, die zwischen dem Vorbilde und dem nachgeahmten Bilde herrscht, es ist demnach ein Vergnügen, das zu empfinden nur dem feinfühlenden, geistig gebildeten, er sei gelehrt oder ungelehrt, gegeben ist. So verlangt denn Schlegel auch ein anderes und besseres Publikum, indem er an dasselbe erhöhte Forderungen stellt. 'Die Loslösung der Poesie aus dem Dienste der Utilität, von der noch Gottsched kaum eine Ahnung hatte, die die Schweizer wohl ahnten, aber nicht zum Austrag brachten' [2]), wird hier zuerst mit grosser Bestimmtheit gefordert.

Doch müssen wir auch hier nicht vergessen, wieviel Schlegel hiervon den französischen Gelehrten und besonders Fraguier verdankte. Seine Abhängigkeit von den Untersuchungen Fraguiers 'de l'ancienneté de la peinture' lässt sich nicht wegleugnen[3]); besonders bemerkenswert erschien uns folgende Stelle: 'C'est sous le dernier genre qu'on doit, ce semble, placer la peinture, c'est-à-dire, parmi les choses purement agréables. Le plaisir qui vient de l'imitation[4]), et comme d'une espéce de reproduction et de multiplication des mesmes objets (hier werden wir an Aristoteles gemahnt), a sa source dans nous mesmes, mais cette source n'est

---

[1]) Man kann Schlegels Grundgedanken nicht ärger missverstehen, als wenn man behauptet (Kürschners Nationallitteratur 42, LXXX), er habe 'die Nachahmung als das Mittel ein Gefühl der Lust oder Unlust (!) in dem Hörer zu erregen' bezeichnet.

[2]) Vgl. Braitmaier, Die poetische Theorie Gottscheds und der Schweizer S. 4.

[3]) Histoire de l'Académie 1, 75ff., die betreffende Stelle auf S. 76f. Diese Abhandlung erschien in der Übersetzung der Gottschedin im 'Neuen Büchersaal' 1, 180—191 u. 234—243.

[4]) Vgl. G. J. Vossius. a. a. O. liber. I, Cap. XI. S. 63. 'In εὐφυΐᾳ attendi facilitatem concipiendi animo ideam, quam imitatione exprimas. Ideam hanc partim esse ab imitandi amore; partim à voluptate, quae ex imitatione nascitur' und das Citat aus Scaliger bei Borinski a. a. O. S. 70f.

pas facile a desmeler. . . . . La Poësie, fille du Plaisir ainsi que la Peinture n'a comme elle pour object que le plaisir mesme'. Sehr bestimmt wird das Verhältnis der 'Tugend' zur Kunst gefasst; die Tugend hat sich den schönen Künsten zugesellt, um einschmeichelnder und lebhafter zu wirken, der Juno gleich, die sich mit dem Gürtel der Venus umgab, um dem Jupiter desto gefälliger zu erscheinen: 'si la' Vertu a entrepris d'ennoblir par là et de rélever le mérite de la Poësie et de la Peinture, c'est un bien-fait que ces deux arts tiennent d'elles, et qui dans le fond leur est absolument estranger. Elles ont tous les deux le mesme object. D'elles-mesmes elles ne songent qu'a plaire l'une et l'autre.'

Der französische Einfluss zeigt sich noch häufig in Worten, Satzwendungen und Beispielen. Doch halten wir die angeführten Stellen für unsere Beweisführung für ausreichend. Wir möchten zwar nicht leugnen, dass sich diese oder jene Stelle auch aus einer der zahlreichen Poetiken der Spätrenaissance oder gar aus Aristoteles selbst herleiten liesse; doch glauben wir nicht zu irren, wenn wir in anbetracht der oft wörtlichen Übereinstimmung und des inneren Zusammenhanges auf diese Schriften der französischen Akademiker, als auf die Hauptquelle seiner ästhetischen Grundsätze verweisen. Wo es sich aber um den Stil im höheren Sinne, wo es sich um die Beweisführung handelt, da tritt wieder die demonstrative Methode Wolffs in ihre Rechte.

Ganz im Stile dieser 'demonstrativischen Lehrart' sucht Schlegel das Verhältnis zwischen dem Original und dem nachgeahmten Bilde zu erklären, indem er beide als mathematische Grössen betrachtet, deren korrespondierende Teile im geraden Verhältnisse zu einander stehen. In der Betrachtung dieser hier obwaltenden Ordnung und der Ähnlichkeit der einzelnen Teile ist die Quelle des Vergnügens zu suchen: wohlgemerkt in der Ähnlichkeit und nicht in der Gleichheit, denn sonst

liefe man nach Schlegel Gefahr, Bild und Vorbild zu verwechseln, was eben in der prosaischen Komödie der Fall sein könnte. Es muss also ein Element hinzukommen, um den Zuschauer stets daran zu mahnen, dass er nicht die Wirklichkeit, sondern die poetische Nachahmung, nicht das Vorbild, sondern das Bild, oder, wie wir jetzt sagen würden, nicht das Sein, sondern den Schein vor Augen hat. Gerade in der Komödie, welche so häufig unsere Gesellschaftskreise, unsere Sitten, unsere Anschauungen auf die Bretter bringt, sei die Gefahr der Verwechslung des Bildes mit dem Vorbilde eine grosse und folglich auch der Vers eine unerlässliche Forderung. So stellt sich Schlegel auf den Standpunkt des nach idealer Gestaltung ringenden Künstlers, für den weder das Urteil des Leipziger Parterres, vor dem Straube eine so grosse Achtung bekundet, noch der Umstand, dass bis dahin die Praxis den Forderungen der Theorie nicht nachzukommen vermochte, massgebend ist.

Die Ansicht des Gegners, man habe Lustspiele in Versen geschrieben, nur um den Schauspielern das Erlernen der Rollen zu erleichtern, weist Schlegel (20,19—21,16) mit verdientem Spotte zurück. Ebensowenig kann er Straubes übrigens aus der Critischen Dichtkunst abgeschriebenen metrischen Vorschläge [1]) gut heissen (24,9–32).

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Schlegel in seiner Vorliebe für den Reim von den Ansichten Professor J. Fr. Christs und G. A. Kaestners noch besonders bestärkt wurde. Christ, ‘ein gelehrter Gentleman auf dem Katheder’ [2]), der auf Schlegels wissenschaftliche und dichterische Richtung einen vielleicht ebenso grossen

---

[1]) Die von Schlegel S. 27 f. zur Widerlegung der Straubeschen Einwendungen gegen den Vers angezogenen Beispiele aus Muratoris Werk ‘Della perfetta poesia italiana’ sind der zu Modena im J. 1706 erschienenen ersten Ausgabe entnommen.

[2]) Vgl. E. Schmidt, Lessing 1, 43.

Einfluss wie Gottsched ausgeübt hat[1]), hat sich in den seinem 'Villaticum' (1734 u. 1746) angehängten Exkursen ganz entschieden für den Reim ausgesprochen[2]). Für Kaestners Stellung zum Reime ist besonders sein Gedicht 'Ueber die Reime'[3]) bezeichnend, aus dem wir folgende Stellen entnehmen:

Nun hör auch, ob den Reim, der dich so sehr beleidigt,
Vielleicht ein stärkrer Grund, als der Gebrauch vertheidigt.
Durch künstlich Sylbenmaass hat sonst ein römisch Lied
Zugleich das Ohr ergötzt, des Dichters Geist bemüht.
Des Deutschen ernsten Vers ziert ein gesetzter Schritt,
Der nicht jetzt hurtig läuft, und jetzt bedachtsam tritt.
Stets soll ein kurzer Ton bey einem langen klingen;
— — — — — — — — —
Mehr Ordnung und mehr Kunst wird da das Ohr empfinden,
Wo sich zwei Zeilen stets durch gleiches Ende binden.
Der schreibt; der dichtet nicht, der Zeil auf Zeilen häuft,
Wo der entreimte Vers so leicht, wie Prosa, läuft.
— — — — — — — — —
Doch, wohin eilten wohl des Reimes bange Schritte?
Verjagt ihn nicht bereits der Welsche, wie der Britte?
Kaum dass des Franzen Ohr, das sich so zärtlich nennt,
Das Sylbenmaass verhört, und nur den Reim erkennt:
Zu diesen dürft er fliehn, doch Mothen müsst er meiden[4]).

---

[1]) Unter den bei E. Dörffel, J. Fr. Christ. Leipzig 1878, S. 54—59 angeführten bedeutendsten Schülern Christs vermissen wir jedoch den Namen unseres Schlegel; beachtenswert für uns ist es, dass auch Christ in einer seiner vielen Gelegenheitsschriften die Untrennbarkeit der Philosophie von den schönen Wissenschaften betonte (Dörffel S. 60).

[2]) Merkwürdigerweise sagt aber Schlegel (24,33 ff., 25,21 f.) bei Erwähnung der metrischen Vorschläge 'eines gelehrten Professors hiesiger Akademie', worunter, wie schon Joh. Heinrich Schlegel (Werke 3, 71) richtig vermutete, J. Fr. Christ zu verstehen ist, 'dass er nicht wisse, auf welcher Meinung er wegen der Reime sei'.

[3]) Werke, Altenburg, 1, 95—99. Vgl. die geistvolle Charakteristik Kaestners bei E. Schmidt a. a. O. 1, 41.

[4]) Diese Verse erinnern lebhaft an die Worte Schlegels 12,26 ff.; überhaupt weist dieses Gedicht mit der vorliegenden Abhandlung und dem erwähnten Lehrgedicht Schlegels 'An den Professor Kaestner' u. s. w. (Werke 4, 107—113) zahlreiche Übereinstimmungen auf.

Ein weiterer Beleg ist seine köstliche 'Ode an die Gesellschaft'[1]) und besonders die Recension von 'Thirsis und Damons freundschaftlichen Liedern' in Nr. 200 des 'Hamburger Correspondenten' von 1745[2]).

Schlegel erwägt aber auch die Möglichkeit reimloser Verse für das Lustspiel; er versucht es auf Anraten Christs, 'der die antiken Metra in die deutsche Poesie vollkommen eingeführt wissen wollte und praktische Ratschläge zur Durchführung der Quantitätsmessung gab'[3]), iambische Sechsfüssler mit der Caesur 'mitten im dritten Fuss nach Art der Griechen und Lateiner' zu konstruieren, obwohl er zweifelt, dass die an den Reim gewöhnten Ohren sich mit dieser Versart befreunden könnten. Doch hat er ja in zwei Bruchstücken, in der wohl ziemlich gleichzeitig entstandenen 'entführten Dose' und später im 'Gärtnerkönig', über den er von Kopenhagen an Bodmer weitläufige Berichte sandte, diesen Übergangsvers vom Alexandriner zum fünffüssigen Iambus gewählt. Ebenso verhielt es sich mit dem fünffüssigen Iambus selbst; trotz der hier (24,29 f.) geäusserten Bedenken[4]) war er doch nach Bodmer[5]) der erste, der diesem durch die leider unvollendete Übersetzung von Congreves 'Braut in Trauer' das Bürgerrecht im deutschen Drama verschaffte.

Zum Nachteil des Schlegelschen Schreibens von der Komödie liesse sich sagen, dass sie beinahe an einem Überflusse von verschiedenen Quellen, infolge dessen auch an einem Überflusse von Beweisen leidet. Denn wenn er

---

[1]) a. a. O. 1, 236.

[2]) Vgl. A. Sauer in D. Litt.-Denkm. d. 18. u. 19. Jhrhs. 22. S. VIII—XVII und Freymüthige Nachrichten für das J. 1746, S. 283—285.

[3]) Im 15.—18. Excurse zum Villaticum. Vgl. Dörffel a. a. O. S. 79.

[4]) Vgl. A. Sauer, Über den fünffüssigen Iambus vor Lessings Nathan, Sitz.-Ber. der phil. hist. Klasse der Wiener Akad. d. Wissensch. 90, 661 ff. (39—41).

[5]) Sauer a. a. O. S. 632 (10).

im Anschluss an Vossius sagt, dass jeder Künstler eine Materie haben müsse, in der er bildet, und wenn er mit Fraguier behauptet, dass der Vers eben diese Materie sei, was freilich erst zu beweisen war, so war damit eigentlich Alles gesagt, und jede weitere Anempfehlung und Beweisführung wurde überflüssig oder sogar unzulässig. Jedenfalls hat aber Schlegel in seinem 'Schreiben' der ganzen Frage eine überraschende und trotz der mündlichen Auseinandersetzungen mit Straube, die den Schriften beider vorausgegangen waren (9,10ff. u. 21,37–22,10), vom Gegner kaum erwartete Wendung gegeben; denn neben dieser Frage bringt Schlegel eines der wichtigsten Kunstprincipien zur Sprache, das damals, gestehen wir es offen, weder in Leipzig, noch auch in — Zürich spruchreif war.

Die Gottschedsche Schule liess sich durch Worte und Äusserlichkeiten bestimmen, sie war von vornherein durch eine fremde Theorie, die sie weder durchlebt noch durchfühlt hatte[1]), bedrückt und beengt; sie hatte a priori eine Theorie aufgestellt, die sie nicht verstanden oder wenigstens missverstanden hat. Am deutlichsten zeigt sich dies an denjenigen Stellen der Critischen Dichtkunst, wo von der Nachahmung die Sprache ist. Wir erröten noch jetzt über diese Absurditäten und finden es geradezu unbegreiflich, wie ein Mann von dem Wissen und der Belesenheit Gottscheds folgendes[2]) hat schreiben können: 'Nichts würde also für mich erwünschter sein, als wenn dieser tiefsinnige Mann (Aristoteles) auch den ausführ-

---

[1]) Die Behauptung, dass Boileaus 'Art poëtique' dieses allgemeine Vorbild gewesen sei, können wir unmöglich gelten lassen; die von Wichmann (L'art poëtique de Boileau dans celui de Gottsched. Berlin 1879) angeführten Gründe sind nicht überzeugend. Vgl. Bernays, Gottsched, Abdruck aus d. Allg. d. Biographie S. 130f.

[2]) Cap. I. Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie § 33, u. Cap. II. Vom Charaktere eines Poëten § 4. (CD[3], S. 93 u. 97.)

lichen Charakter eines wahren Poëten gemacht hätte: denn so dürfte man sich nur daran halten, und könnte sich selbst sowohl als andre, nach Anleitung desselben, gehörig prüfen'. Zwar sagt Gottsched auch, dass der Maler mit Farben, der Bildhauer in Holz oder Stein 'seine Nachahmung verrichtet'; aber der Dichter? 'Diese Nachahmung der Poeten nun geschieht entweder vermittelst einer sehr lebhaften Beschreibung, oder durch eine epische oder dramatische Erzählung (!), oder gar durch lebendige Vorstellung desjenigen, was sie nachahmen'. So verwechselt er die Gattungen der Poësie mit den Mitteln der Nachahmung, Epos und Drama gelten ihm in der Poësie ebensoviel wie die Farben in der Malerei! Doch können wir unmöglich glauben, 'es habe', um mit Pyra zu reden[1]), 'ein so starker Staar seine Augen verdorben, dass er diese Schande nicht einsehen sollte'; da er aber den Vers als dieses 'Mittel' nicht bezeichnen wollte, so wusste er sich nicht besser zu helfen.

Die Schweizer gingen im Grunde genommen nicht von einer festgefügten Theorie, als vielmehr von Anschauungen aus, die sie sich vermittelst ihrer grösseren Empfänglichkeit und ihres feineren Geschmackes angeeignet hatten. Wie sehr sie sich auch Mühe gaben, ihren Ansichten den Schein vollkommener Wissenschaftlichkeit zu geben — wofür das oben angezogene Schreiben an Wolff ein beredtes Zeugnis ablegt, — so erscheinen uns ihre theoretischen Arbeiten doch mehr als lose ästhetische und kritische Ausführungen, mehr als essays, denn als systematisch ausgebildete Theorien.

Verdient nicht Schlegel in dieser Hinsicht vor beiden den Vorzug? Uns scheint es, als sei er der erste deutsche Ästhetiker des 18. Jahrhunderts gewesen, der das aprioristische Element der Theorie mit empirischer Forschung zu verschmelzen verstanden. Es hat Danzel und nach

---

[1]) Erweis u. s. w. S. 4.

ihm Hettner [1]) mit Recht hervorgehoben, dass uns vieles berechtige, Schlegel einen Vorgänger Lessings zu nennen; Franz Mayer hat in einem interessanten, ziemlich unbekannten Schriftchen einige Berührungspunkte zusammengestellt [2]). Schlegel ist es aber nicht nur als Dramaturg; er verdient diesen so ehrenvollen Namen vielleicht noch mehr als Ästhetiker und Stilist im höheren Sinne. Keiner hatte es wenigstens vor Lessing in dem Masse wie er verstanden, von einem hohen allumfassenden ästhetischen Standpunkte herab die kleineren und anscheinend unbedeutenden Fragen zu beleuchten und zu beurteilen.

Der schwierigen Aufgabe, Schlegels ästhetische Gründe zu widerlegen, unterzog sich Straube in der 'Anderen Vertheidigung der nicht gereimten Comödie wider die Einwürfe des Hrn. Schl.' (CB. 7, 287—313, 26. Stück v. J. 1741). Ein tieferes Verständnis der Schlegelschen Ansichten leuchtet aus dieser Entgegnung nicht hervor. Straube hält auch hier noch fest an der platten alltäglichen Auffassung der Nachahmung. Demnach soll es uns nicht Wunder nehmen, wenn er behauptet, dass in der Nachahmung nichts mehr, wohl aber weniger enthalten sein dürfe, als im Vorbilde (CB. 7, 289), und 'dass man seine eigne Fähigkeit, so zu sagen, verläugnen, und sich selbst in die Umstände des nachzuahmenden Gegenstands setzen müsse (S. 291)'. Nichts widerspricht diesen in gerader Linie von Gottsched abstammenden Äusserungen mehr, als folgender Ausspruch Breitingers [3]): 'Denn man muss nicht aus der Acht lassen,' — sagt er in Zurückweisung der La Motteschen Angriffe gegen den Alexandriner — 'dass der Poet vermöge seines Amts sich selber, das ist den Poeten, selbst

[1]) Litteraturgeschichte d. 18. Jh. 3, 1, 392. 396.

[2]) Ein Vorläufer Lessings. Von Franz Mayer. Viertes Programm des nieder-österr. Landes-Realgymnasiums in Oberhollabrunn. 1869.

[3]) Critische Dichtkunst. Zehnter Abschnitt Von dem Bau und der Natur des deutschen Verses. 2, 456.

in denen Orten, wo er andere Personen einführet, auf gewisse Weise zeigen muss.' Dieser Umstand berechtigt uns jedoch keineswegs, in dieser Frage etwa eine Abhängigkeit Schlegels von Breitinger anzunehmen, denn abgesehen davon, dass letzterer dem Reim nichts weniger als gewogen war [1]), bekannte er sich noch zu der Ansicht, dass 'die Phantasie dessen, der in das Schauspiel-Haus gehet, schon vorbereitet ist, sich dem Betruge der Phantasie zu überlassen' [2]). Dies widerspricht nicht nur den Schlegelschen Ansichten, sondern auch denen Du Bos' [3]), dem Breitinger sonst so bereitwillig folgte.

Mit heimlichem Neide mochte Straube in dem 'Schreiben über die Comödie in Versen' die trefflichen der Malerei und Bildhauerkunst entnommenen Analogieen, in denen Schlegel seiner Quelle folgte, wahrgenommen haben. Da auch er seiner Sache durch solch ein 'schlagendes Beispiel' einen guten Dienst erweisen wollte, kam er auf folgenden unglücklichen Vergleich (S. 293): 'Unsre Nachahmung (d. i. die 'gereimte Comödie') kommt mir nicht anders vor, als wenn der Bildhauer in seine weisse verfertigte Arbeit lauter kleine Quadrate einhauen wollte (!), damit er das Ansehen gewinnen möchte, als wäre eine Bildsäule aus lauter kleinen Quaderstücken zusammengesetzt.' Er lässt sich sogar eine Unwahrheit zu schulden kommen, indem er (S. 288) vorgiebt, 'sich nur wider die Reime allein gesetzt', niemals aber behauptet zu haben, dass ein Lustspiel nicht in Versen sein könne. Wie lässt sich letzteres aber mit seiner S. 291 ausgesprochenen Ansicht,

---

1) a. a. O. 2, 460f.

2) a. a. O. 2, 457.

3) Réflexions, Section XLIII (1, 422). 'Nous n'arrivons pas au théâtre dans l'idée que nous y verrons véritablement Chimène et Rodrigue. Nous n'y apportons point la prévention avec laquelle celui qui s'est laissé persuader par un Magicien qu'il lui fera voir un spectre, entre dans la caverne où le phantôme doit paroître. Cette prévention dispose beaucoup à l'illusion, mais nous ne l'apportons point au théâtre.'

dass das Vorbild nichts mehr als das Bild (also auch keine Verse) enthalten könne, in Einklang bringen? Dieser Widerspruch sticht destomehr in die Augen, wenn man bedenkt, dass Schlegels Gegner das Verhältnis von Bild und Vorbild nicht in der Ähnlichkeit, sondern in der Gleichheit bestehen lässt; denn er sagt echt wolffisch (S. 293 f.): 'Das Vergnügen entsteht aus dem Erkenntnisse der Vollkommenheit; die Vollkommenheit aus der Übereinstimmung. Im Gegentheile entsteht das Misvergnügen, wenn wir erkennen, dass da keine Übereinstimmung zugegen sey.' Und er schliesst daraus: 'Jemehr also das Original und die Nachahmung übereinstimmen: Desto grösser ist das Vergnügen.' In der lateinischen Komödie komme der Schauspieler mit der vorgestellten Person vollkommen überein; 'die deutsche Comödie dagegen stellt lauter athemlose Leute vor, die nach jeder sechsten und siebenden Sylbe Luft schöpfen, und nach jeder zwölften oder dreyzehenden einmal klappern müssen'[1]).

Schlegel hatte (22, 10–22)[2]) auf das grosse Vergnügen

[1]) Wir möchten im Vorübergehen daran erinnern, dass Schiller über dieses 'Klappern' doch ganz anders dachte; im Briefe an Goethe vom 18. Juni 1796 (SchGBr. $1^4$, 125 Nr. 169) lesen wir: 'Der Ursprung des Reims mag noch so gemein und unpoetisch sein, man muss sich an den Eindruck halten, den er macht, und dieser lässt sich durch kein Raisonnement wegdisputiren.'

[2]) Man vergleiche mit diesen Worten folgende Stelle aus Voltaires Discours vor dem Brutus: 'non-seulement elle [la rime] est nécessaire à notre tragédie, mais elle embellit nos comédies mêmes. Un bon mot en vers en est retenu plus aisément: les portraits de la vie humaine seront toujours plus frappants en vers qu'en prose.' Ebenso lebhaft erinnert Schlegels Bemerkung an ein Wort Remond St. Mards in den Réflexions sur la poésie en général. La Haye 1733, das (4, 46) ausdrücklich davor warnt, im Tadel des Verses zu weit zu gehen: 'une idée qui est belle au milieu de chaînes qu'on lui a mises, nous en paroît encore plus belle, nous l'en aimons mieux de ce que la contrainte où on l'a réduite, ne lui a rien fait perdre de ses grâces'.

hingewiesen, das er bei der Aufführung einer gereimten Übersetzung von Voltaires 'Verschwenderischem Sohne' empfunden hatte; Straube behauptet dagegen, dass dieses Stück, das erste in Deutschland aufgeführte rührende Lustspiel, in beiden Übersetzungen[1]) 'einerley, d. i. eine schlechte Wirkung gehabt' (S. 294). Bei seinem Widerwillen gegen alles, was nicht vollkommen dem alltäglichen Leben entspricht, tadelt er sogar Molière deswegen, weil er seinen Geizigen den Bedienten fragen lässt, wo er denn die dritte Hand habe, wobei er eigentlich nur eine Gottschedsche Bemerkung wiederholt[2]). Dagegen hält er es für den höchsten Triumph der Kunst, wenn Praxiteles, nach der kindischen Fabel, den von ihm selbst gemalten Vorhang hinwegziehen will. Daraus ersehen wir zur Genüge, dass eine Verständigung zwischen den Freunden weder in theoretischer noch in praktischer Hinsicht erzielt wurde; höchstens darf angenommen werden, dass Straube, durch die Schlagfertigkeit Schlegels in die Enge getrieben, den reimlosen Vers für zulässig erklärt.

Straubes Abhandlung schliesst mit einer etwas schwerfälligen und zu ernst und pathetisch klingenden Übersetzung des ersten Auftrittes vom 'Ruhmredigen' des Destouches, in achtfüssigen reimlosen Jamben mit der Caesur nach der vierten Hebung. Diese Versart scheint den Wünschen Gottscheds und Straubes eigenen Anschauungen mehr behagt zu haben, denn er meint (S. 306), 'so lange wir die Rhythmos der Alten noch nicht versucht haben, können wir sie noch nicht für unbrauchbar ausgeben'. Im Grunde genommen hat sich Straube in seiner eigenen Schlinge ge-

---

[1]) Vgl. über diese Übersetzungen W. Creizenachs dankenswerten Beitrag Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels. Halle 1879. S. 38.

[2]) CD.[3]. S. 737. Des II. Teils Cap. XI, § 10. Vgl. E. Schmidt, Lessing 1, 46. Ebenso sind auch die Citate aus 'Vossius' Werkchen' De poëmatum cantu et viribus rhytmi auf Gottsched zurückzuführen, der es bereits CB. 7, 25 als 'des vortrefflichen Vossius berühmtes Tractat' empfohlen hatte.

fangen, wenn er sagt (S. 289): 'Der Klang der Verse ist nicht die Materie, darinnen die Nachahmung verrichtet wird; die blossen Worte sind es: das Sylbenmaass, die Scansion, oder wie ich es künftig mit den Alten nennen will, der Rhythmus, das ist die Form oder das Wesentliche der Dichtkunst'[1]). Wenn nun die Form das Wesentliche der Dichtkunst ist, so ist es nicht schwer zu entscheiden, wer zuletzt Recht behalten hat!

So wie das Hauptverdienst der Schlegelschen Abhandlung nicht in der Verteidigung des gereimten Lustspiels, sondern in der Entwicklung seines Kunstprinzips besteht, so gewinnt auch diese Abhandlung einen bleibenden Wert nicht durch die Polemik, als vielmehr durch den Hinweis auf diejenige Versart, die sich später, wenn auch nicht im Lustspiel, so doch im Drama als die dem deutschen Geiste und der deutschen Sprache homogenste erwiesen hat. Denn 'fünffüssige Jamben' — meint Straube (S. 307) — 'mit lauter männlichen oder weiblichen, oder auch gar mit vermischten (weil wir doch solches einmal gewohnt sind) Endungen, sollten meines Erachtens auch keine üble Wirkung thun.' Straube selbst hat diese Frage noch einmal, wenn auch nur flüchtig, in einem Aufsatze berührt, in dem er die 'Ursachen, warum ein Trauerspiel nothwendig in Versen geschrieben seyn müsse'[2]) nach Gottschedschen Grundsätzen zusammenstellt. Neues wird hier nicht beigebracht und die hier angeführten Gründe stimmen stellenweise wörtlich mit den betreffenden Stellen aus der Critischen Dichtkunst überein[3]). — Wie gesinnungstüchtig

---

[1]) Was aber Breitinger (CD. 2, 437) ausdrücklich mit den Worten bestreitet: 'Es irren diejenigen, die den Vers vor ein wesentliches Stücke der Dichtkunst ausrufen.'

[2]) CB. 7, 647—656. St. 28 v. J. 1741.

[3]) Vgl. z. B. CD.[3]. S. 743. Des II. Theils XI. Cap. § 17: 'Die Personen die zur Comödie gehören sind ordentliche Bürger, oder doch Leute von mässigem Stande, dergleichen auch wohl zur Noth Barons Marquis und Grafen' und Straube

im Gottschedschen Sinne diese Äusserungen auch sind, so wäre Straube doch bald in eine arge Klemme geraten. Gottsched hatte nämlich im Hinblick auf den Telemach behauptet[1]), dass 'ganze Heldengedichte in ungebundener Rede geschrieben werden können. Denn wer wollte es leugnen, dass nicht die prosaische Übersetzung, welche die Frau Dacier vom Homer gemacht, noch ein Heldengedichte geblieben wäre?' Wie sollte nun Straube über die in Prosa übersetzten Dramen, wie über die Verdeutschung des Addisonschen Cato der Gottschedin urteilen? Es ist ergötzlich zu sehen, mit welcher diplomatischen Gewandtheit er nach rechts und links — Weihrauch zu streuen sich bemüht (S. 653): 'Wenn man sich davon überzeugen will, dass ein prosaisch abgefasstes Trauerspiel doch lange nicht die starken Wirkungen eines gebundenen Stückes hervorbringen kann: so darf man nur den prosaischen Cato und den gebundenen ('die klare Wassersuppe ohne Fett', wie ihn Pyra[2]) nannte) neben einander lesen. Die berühmte Frau, durch deren Vermittelung wir ihn deutsch lesen, hat gewiss nichts gespart, ihn so ausnehmend schön zu liefern, als in der ungebundenen Schreibart immermehr möglich ist. Man bemühe sich auch, ihn mit aller möglichen Heftigkeit des Affects laut zu lesen; so wird man doch nicht so dadurch gerührt werden, als wenn man nur mit den Augen, den besten Stellen des poetischen nachfolgt'[3]). Doch ist es auffallend und

(a. a. O. S. 647). 'In der Comödie sind alle Personen niedrige Leute, bis zur Noth auf den Grafen; der doch noch sehr oft mit den gemeinsten Leuten in Geschäfften, die eben nicht Dienstleistungen sind, zu thun hat.'

[1]) CD.[3]. S. 93. Cap. I. Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie § 33.

[2]) Erweis usw. S. 77.

[3]) Doch sind Straubes Anschauungen über das rührende Lustspiel nicht uninteressant, und obwohl er es auch mit Gottsched ein Zwitter, eine Missgeburt nennt, so scheint er jedenfalls für diese neue Art ein besseres Verständnis als sein Meister gehabt zu haben. Vgl. CB. 7, 654—656, und Creizenach a. a. O. S. 38.

nur durch Gottscheds Cato zu erklären, dass er diesen Aufsatz mit der Empfehlung des Reims (S. 656) beschliesst: 'Die deutsche Nation ist, seit dem sie gute Dichter unter sich kennen lernen, an den Reim gewöhnt; sie fordert es von einem jeden Dichter der für die (tragische) Schaubühne arbeitet.'

Übrigens geht aus den in der Schaubühne veröffentlichten Übersetzungen und Originallustspielen klar hervor, wie ablehnend sich die ganze Schule dem versificierten und gereimten Lustspiele gegenüber verhielt. Ebenso wie die Übersetzungen Straubes, dem es nicht schwer wird, seine Theorie praktisch zu bethätigen, sind auch die der 'berühmten Frau' in Prosa verfasst. Schrieb sie doch schon im J. 1732 an Gottsched[1]: 'Im Discours sur la Tragédie beschwert sich der Verfasser (Voltaire) über die Strenge der französischen Poesie und über das schwere Joch des Reims. Wenn diese Klagen einem französischen Dichter erlaubt sind, was sollen die deutschen thun?' Gottsched macht hier aus der Not eine Tugend, indem er zur Übersetzung des 'Misanthrope' folgendes bemerkt[2]: 'Die geschickte Übersetzerinn wird verhoffentlich auch damit Dank verdienen, dass sie des Moliere Verse nur in ungebundner Rede übersetzet, und also das Stücke selbst dem täglichen Umgange desto ähnlicher gemacht hat.' Dass Straube für seine artigen Komplimente auch eine Belobung zu Teil geworden, ist oben bereits erwähnt.

Noch einmal ist diese Frage in der Gottschedschen Zeitschrift aufgewärmt worden, und zwar durch die bereits (S. XXVI Anm. 3) erwähnte Abhandlung M. Richters[3]. Nur die devote Ergebenheit des Gymnasialrektors zu Annaberg für den Magnificus der Leipziger Universität macht es begreiflich, dass Gottsched, dem die Freunde schon abtrünnig zu werden begannen, diese schulmeister-

[1]) Briefe der Frau L. A. V. Gottsched gebohrne Kulmus. 1. Theil. S. 21. Dresden 1771.

[2]) Deutsche Schaubühne 1, 16.

[3]) CB. 8, 465—474. Stück 31 v. J. 1743.

lichen, übrigens bereits gedruckten Erörterungen in seine Zeitschrift aufnahm. Sie bieten absolut nichts neues und es werden bloss die Gottsched-Straubeschen Ideen hier mit langweiligster Breite wiedergekaut; interessant ist nur die Stelle (S. 472), wo Richter 'darauf gefallen zu sein vorgiebt, ob man nicht ganz und gar irre, wenn man das Wahrscheinliche auf der Bühne gar zu hoch treibe, und fast dem Natürlichen an die Seite stellen wolle', weil hier ohne Zwang ein Einfluss der Schlegelschen Abhandlung angenommen werden kann.

So weit die Gottschedsche Schule. Um jedoch ein Gesamtbild derjenigen Anschauungen zu erlangen, welche in betreff dieser formellen Frage in den tonangebenden litterarischen Kreisen jener Zeit massgebend waren, müssen wir noch ein Wort über die Schweizer nachtragen.

Du Bos hatte seine Ansicht über den Reim sehr klar ausgesprochen[1]: 'La rime, ainsi que les fiefs et les duels, doit son origine à la barbarie des nos Ancêtres'[2]. 'La nécessité de rimer est la regle de la Poësie, dont l'observation coûte le plus, et jette le moins de beautez dans les vers. La rime estropie souvent le sens du discours, et elle l'énerve presque toujours. Pour une pensée heureuse, . . . elle fait certainement employer tous les jours cent autres pensées dont on auroit dédaigné de se servir sans la richesse ou la nouveauté de la rime que ces pensées amenent'[3]. So entschieden hat sich Breitinger über diese Frage freilich nicht ausgesprochen, doch was er in der Critischen Dichtkunst darüber beibringt, ist im ganzen nur eine weitere verständige Ausführung der bereits S. XXV angeführten Worte Du Bos'[4]. Hatte ja schon Bodmer in den 'Discoursen der Mahlern'[5]) mit Ausdrücken, die an Straube gemahnen, die Reime für

[1]) Bd. I. Section XXXVI. De la rime.
[2]) a. a. O. 1, 338.
[3]) a. a. O. 1, 333 f.
[4]) Vgl. 2, 442 ff.
[5]) Zürch, 2. Th., MDCCXXII. 7. Discours. S. 51.

nichts anders als ein 'kahles Geklapper gleichthönender End-Buchstaben' erklärt. Über die Einführung des Verses im Drama finden wir in der 'Critischen Dichtkunst' noch eine bemerkenswerte Stelle [1]; nach der bedeutenden Äusserung, dass des Dichters 'Pflicht zu ergetzen' niemals aufhöre, auch wenn er unterrichte oder überrede, fügt Breitinger hinzu: 'Nun würde er dieses Ergetzen in der Tragödie allerdings verfehlen, wenn er die aufgeführten Personen nur gedencken, nur reden und sprechen liesse, wie in der ordentlichen Prosa.' Daraus lässt sich nun der Schluss ziehen, dass er den Vers für das Lustspiel, wenn nicht für unzulässig, so doch für unnötig hielt [2]. So hatte Schlegel die Ansichten der Vertreter beider Hauptrichtungen wider sich. Die Kühnheit und Selbständigkeit, mit der er seine Ideen entwarf und verteidigte, tritt unter diesen Umständen in ein desto schärferes Licht und wird von nun an zur Signatur seines Wesens.

In demselben Bande der Gottschedschen Zeitschrift, in dem Straube seinen zahlreichen Bedenken über Schlegels ketzerische Ansichten Ausdruck verlieh, liess letzterer seinen Aufsatz über Klajs Herodes erscheinen. Hier ist Schlegel nicht der ernste Theoretiker, der Wolffs Philosophie studiert, die dicken Bände der französischen Akademie und manche Poëtik durchstöbert hatte; er dringt auch nicht als Historiker in den Geist der Entstehungszeit ein, um aus ihr heraus das Werk selbst zu erklären. Er zeigt sich uns vielmehr als Essayist, als Feuilletonist, der mit ziemlich viel Witz und Sachkenntnis von der nicht allzu schwindelnden Höhe der damaligen dramatischen Kunstübung das wunderliche Werk des gelehrten Nürnberger Dichters zerpflückt. Auch wäre dieser

---

[1]) 2, 456 f.

[2]) Über den Standpunkt, den Bodmer später diesen Ausführungen gegenüber eingenommen, und über dessen späteren theoretischen Ansichten ist zu vergleichen A. Sauer, Über den fünffüssigen Jambus. S. 639 (17).

Aufsatz in einer Wochenschrift vielleicht mehr am Platze gewesen, als in den nur für ein schwereres Kaliber eingerichteten und bei all ihrer Bedeutung doch schwerfällig und schmucklos geschriebenen 'Beyträgen zur critischen Historie'.

Wenn wir, wie billig, vom 'Gestäupten Diogenes', der Spottschrift der Schweizer gegen eine Leipziger Wochenschrift, ganz absehen, weil sie schon 1723 erschienen war und hier nur abgedruckt wurde[1]), können wir nur noch auf einen Aufsatz verweisen, der auf einen witzigen und publizistisch gewandten Verfasser schliessen lässt. Es ist dies die anonyme Recension 'der Begebenheiten des Telemachs auf der Insul der Göttinn Calypso in einer Tragödie vorgestellet. Leipzig und Liegniz 1740.'[2]) Verfasser dieser äusserst humorvollen Spottschrift war aber Schlegels witzigster Freund, Abraham Gotth. Kaestner, was er selbst in den 'Betrachtungen über Gottscheds Charakter', der gerechtesten Beurteilung, die diesem Reformator in seinem Jahrhundert zu Teil wurde, eingesteht[3]). Unter dem Einflusse dieses köstlichen Aufsatzes gelang es Schlegel vortrefflich, der 'Beurteilung Klajs' eine feine humoristische Färbung zu geben. Weniger glückte ihm die Verschmelzung scherzender Form mit ernstem Inhalte im 'Todtengespräche' und im 'Fremden'[4]); im ersteren hat sein Humor etwas Erzwungenes, im letzteren dagegen leidet er an einer noch stärkeren Beimischung des belehrenden und moralisierenden Elementes, als es der

---

[1]) 4, 222ff. St. 14 v. J. 1736.

[2]) CB. 7, 25—54. St. 25 v. J. 1741.

[3]) Vermischte Schriften 2, 350—358. Auf S. 354 lesen wir: 'Ein witziger Kopf in Dresden hatte aus Neukirchs Telemach eine Tragödie gemacht, und dieses auszuführen, Neukirchs Verse mit seinen eigenen untermengt, die noch viel! viel! schlechter waren. Ich züchtigte ihn dafür in den kritischen Beyträgen.'

[4]) Diese Wochenschrift gab Schlegel in Kopenhagen vom 6. April 1745 bis zum 5. April 1746 heraus. Werke 5, 1—446.

Charakter einer moralischen Wochenschrift an und für sich erfordert hätte.

Wir wollen es versuchen, einige Berührungspunkte zwischen der Schlegelschen Kritik und dem oft ans burleske streifenden Aufsatze Kaestners nachzuweisen. Beide besprechen Dramen von höchst zweifelhafter Originalität[1]), Werke, die vom künstlerischen Standpunkte der beiden Kritiker aus betrachtet nicht ernst zu nehmen waren. Ebenso wie bei den elenden Reimereien des Verfassers der Begebenheiten Telemachs, bot sich bei Klajs Herodes, diesem 'Durcheinander von Wut, Wahnsinn und Albernheit'[2]), die satirische Behandlung von selbst dar: beide stellen sich so, als würden sie in diesen Dramen lauter Vorzüge finden und suchen den komischen Eindruck dadurch hervorzurufen, dass sie gerade an den albernsten Stellen zeigen, wie wenig diesen Werken abgehe, um allen Forderungen der damaligen Kunstregeln gerecht zu werden. So meint Kaestner (CB. 7, 48), der Verfasser habe die Einheiten wohl 'in Acht genommen', so die

---

[1]) Schlegels Worte 49, 20–24 sind nicht etwa als seine Entdeckung anzusehen. Klaj gesteht es selbst offen ein (S. 29 der Ausgabe von 1645 in der 'Ansprache an den Hochgeehrten Leser') mit folgenden Worten: 'Es hat der Edle und unvergleichliche Niederländer Heins von diesem Blutbade ein Trauerspiel gemachet, welchem wir in vielen nachgegangen, alldieweil solches kunstgefügte Werk je und je von der gelehrten Welt hochgehalten worden.' Klaj hat noch andere Dichter fleissig ausgeschrieben, so auch den polnischen Jesuiten Sarbievius (1595—1640); Schlegels unklare Worte 45, 19–24 sind so zu verstehen, dass die Verse 565—576 des Klajschen Herodes eine Nachahmung folgender Verse des Sarbievius sind:

Te maligno sidere degener
Partus marita tigride prodidit,
Furoris heredem paterni;

Tuo severas pectore marmora
Duxêre venas, marmora rupibus
Decisa.

[2]) Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule. Göttingen 1847. S. 147.

der Zeit, 'weil die Personen vom zu Bette gehen nicht reden, die Handlung also an demselben Tage noch endige'; die des Orts, 'weil man sich die Insel als schwimmend vorstellen kann, die, indem sie sich herumdreht, bald die Seite wo die Grotte ist, bald die wo der Wald ist etc. zeigt.' Damit vergleiche man Schlegels humoristische Bemerkungen über die Beobachtung der Einheit des Ortes im Herodes (S. 38, 3–15 u. 39, 35—40, 6).

Nicht weniger bezeichnend für das Verhältnis dieser beiden Aufsätze zu einander ist die Art, in welcher deren Verfasser nachzuweisen suchen, dass die besprochenen Werke mit den Grundsätzen des Abtes von Aubignac, 'den man', nach Schlegel (45, 33 ff.), 'in den Regeln der Schaubühne auch für einen Aristoteles gelten lassen muss', durchaus nicht in Widerstreit geraten. So erinnert Kaestner (CB. 7, 32) an die Behauptung Aubignacs, 'dass die Personen, die allezeit mit dem Gesichte eines Lehrmeisters auftreten, mit Ekel gesehen und gehört werden'; der Abbé rechne auch die Hofmeister unter deren Zahl; so müssten denn ganze Scenen aus den 'Begebenheiten Telemachs' wegbleiben. 'Hedelins ganzer Grund ist dieser: dergleichen lehrreiche Unterredungen sind fähiger den Zuschauer einzuschläfern, als ihn in einen Affect zu versetzen. Wie wir aber schon erwähnt, so ist das letztere gar nicht des Herrn Verfassers Absicht gewesen. Folglich ist dasjenige kein Fehler bey ihm, was bey andern Tragödien, die mit andern Absichten gemacht sind, einer seyn würde.' Ebenso versteht es Schlegel, durch eine humoristische Wendung seinen Klaj wegen der Einteilung in Akte vor dem Richterstuhle Hedelins rein zu waschen (40, 7–30).

Mögen diese Parallelstellen, auf die wir uns beschränken müssen, zur Feststellung des Einflusses, den Kaestner auf den kritischen Teil des Schlegelschen Aufsatzes ausgeübt hat, genügen. Eine weitere Beeinflussung anzunehmen, erscheint uns unstatthaft, da beide in ihren Absichten weit auseinandergehen. Während nämlich Kaestner diese

Kritik nur mehr als ludum ingenii betrachtet, ergreift der überall nach Vertiefung des subjektiven Urteils und nach Feststellung allgemein gültiger ästhetischer Grundsätze strebende Schlegel auch diese Gelegenheit, um im Gegensatze zu den hervorgehobenen Mängeln und Ungeheuerlichkeiten des 'Herodes' sehr bedeutende ästhetische Anschauungen zu entwickeln. Indem er die in der vorhergehenden Abhandlung so gründlich erläuterte Frage über das Vergnügen, oder, wie Klaj sagt, über 'das Belusten', das ein Kunstwerk in uns erwecken soll, mit einem Witze zur Seite schiebt (32, 32 f.), erörtert er eingehender den Grundsatz der Einheit des Ortes im Drama.

Seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts genoss dieser in der gelehrten und gelehrt dichtenden Welt eine Achtung, als wenn ihn Aristoteles oder mindestens Horaz aufgestellt hätte. Doch hatte Aubignac schon im J. 1657 in seiner auch für weitere Kreise berechneten 'Pratique du Théatre' darauf hingewiesen, dass Aristoteles in den auf uns überkommenen Schriften nirgends dessen Erwähnung gethan, aber hinzufügt: 'j'estime qu'il l'a negligé, à cause que cette règle étoit trop connuë de son temps'; ebensowenig hat P. Corneille Anstand genommen, dasselbe drei Jahre später im 'Discours des trois unités' [1]) mit folgenden Worten zu bestätigen: 'Quant à l'unité de lieu, je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace. C'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour, et à se persuader ensuite qu'on le peut étendre jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures.' In Wahrheit war es aber unseres Wissens zuerst Castelvetro, der diesen für das ganze 'regelmässige' Drama Europas so folgenschweren Grundsatz aufgestellt hat, und zwar im J. 1570 im Kommentar zu seiner Übersetzung der Aristotelischen

---

1) Ausgabe v. Marty-Leveaux Bd. I. Paris 1862. S. 117.

Poetik[1]). Von nun an beherrscht und beengt derselbe die dramatischen Schöpfungen Frankreichs durch mehr als 200 Jahre, bis endlich die Romantik, gestützt auf ein lebendigeres Verständnis Shakespeares, auch hier gründlich aufräumte[2]).

Dieses Princip, unter dessen drückendem Joche höchstens ein historisches Intriguenstück, nie aber ein weltbewegendes historisches Drama entstehen konnte, zwingt auch Corneille auf Mittel und Auswege zu sinnen, die unter scheinbarer Beibehaltung desselben doch eine freiere Entwicklung der Handlung ermöglichen sollten. Er macht verschiedene Vorschläge; er versucht es, auch auf die Gefahr hin ein Ketzer genannt zu werden[3]), dieser Regel, die er ja sonst gutheisst, einen möglichst dehnbaren Charakter zu geben; ja, er behauptet, im Notfalle würde eine Handlung, die in den Mauern einer Stadt, wenn auch an verschiedenen Orten derselben, vorgeht, den Anforderungen dieser Regel noch gerecht werden. Bei Handlungen jedoch, für deren vollständige Entwicklung zwei verschiedene Orte vollkommen hinreichen, empfiehlt er folgende Ausflucht, die für Schlegels Theorie und Praxis nicht ohne Belang ist: 'Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu quand elle est inévitable, je voudrois qu'on fît deux choses: l'une, que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre; l'autre, que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont

---

1) Vgl. darüber H. Breitinger, Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Genève 1879, und Herrigs Archiv 59, 475 ff. und 63, 127 ff.

2) Sehr viel haben auch zu dieser Umwälzung die Schriften der Madame de Staël und die Übersetzung von A. W. Schlegels Vorlesungen über die dramatische Kunst und Litteratur beigetragen.

3) a. a. O. S. 122. Voilà mes opinions, ou si vous voulez, mes hérésies, touchant les principaux points de l'art.

compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople, etc. Cela aideroit à tromper l'auditeur, qui ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevroit pas.' (!)[1]) Noch deutlicher spricht er seine Ansicht in folgender Stelle aus: 'Les jurisconsultes admettent des fictions de droit; et je voudrois, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui ne seroit ni l'appartement de Cléopatre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine, ou de Pulchérie, dans Héraclius; mais une salle sur laquelle ouvrent ces divers appartements, à qui j'attribuerois deux priviléges: l'un, que chacun de ceux qui y parleroient fût présumé y parler avec le même secret que s'il étoit dans sa chambre; l'autre qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des scènes'[2]).

Wenn wir uns nun diese Worte Corneilles bei dem von Schlegel für die deutsche Bühne gemachten Vorschlage (37,13 ff.) vor Augen halten, so können wir auch nicht mehr über die litterarische Abstammung desselben im Zweifel sein. In jenen Jahren gab in solchen Fragen für Schlegel eine Autorität wie Corneille noch begreiflicherweise den Ausschlag. Auch müssen wir nicht vergessen, dass er damals noch mit halber Seele wenigstens einer Schule angehörte, die ihren ganzen Stolz darein setzte, ‚mechanische, im Grunde unerreichbare Kunstregeln möglichst zu verwirklichen, und deren Oberhaupt[3]) unzählige Male diese Einheit als eine der heiligsten

[1]) a. a. O. S. 120.
[2]) a. a. O. S. 121.
[3]) Bemerkenswert ist Gottscheds melancholisch angehauchte Schlussbemerkung im Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten, Leipzig 1754, S. 218: 'Es ist wahr, dass die Opern,

Kunstregeln aufs eindringlichste anempfahl. Welche Wandlung in Schlegels Ansichten gerade in dieser Frage vor sich gegangen, werden wir aus den 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' ersehen.

In zwei anderen Punkten zeigt er dagegen schon freiere Anschauungen. Nachdem er sich über Klajs Art die Vorgänge auf der Bühne durch Prosareden zu erläutern, lustig gemacht hatte, nimmt er die Monologe und die a parte gegen die Angriffe 'der Kunstrichter' in Schutz. Unter diesen Kunstrichtern ist niemand anderer zu verstehen, als der Erfinder dieses technischen Ausdruckes, der auch von Gottsched anerkannte la Mesnardière und Hedelin Abbé d'Aubignac; beide äussern sich ziemlich übereinstimmend dahin[1]), dass dieser Kunstgriff, da er der Wahrscheinlichkeit widerspricht, nur ausnahmsweise zulässig sei. Übrigens scheint Schlegel folgende Stelle Remond St. Mards[2]) vorgeschwebt zu haben: 'Combien de fois l'imitation n'y est-elle pas violentée (in der Tragödie und im Lustspiel)? Que dites-vous des Monologues? Les trouvez-vous bien de la nature? Et ces à parte, qui entendus exactement par le Parterre sont censés ne l'être point de ceux à côté de qui l'on est: tout cela est-il bien dans la vraisemblance?'

Viel bedeutender sind Schlegels feine Bemerkungen über das prosodische Element im Drama. Sie wenden

---

die pantomimischen, und brittischen Bühnen diese Regel [der Einheiten] sehr aus den Augen setzen. Allein die Stimme der Vernunft und Natur widerspricht diesen Misbräuchen herzhaft, und überlaut. Vielleicht wird sie noch einmal in glücklichern Zeiten mehr Gehör finden: so wie sie es vormals in Athen und Rom gefunden hat!'

[1]) Poëtique Paris 1640, Cap. VI, S. 267 u. Hedelins Pratique du théatre. Cap. VIII u. IX. Dieselbe Ansicht hat auch Bodmers Freund, Graf Conti di Calepio, (Paragone della poesia d'Italia con quella di Francia. In Zurigo 1732, S. 75) ausgesprochen. Vgl. auch Borinski, a. a. O. S. 216 u. 365.

[2]) Oeuvres 5, 157.

sich — was bis jetzt übersehen worden — gegen Straube und bilden einen weiteren, wenn auch nicht den letzten Nachtrag zu seinen Äusserungen 'über die Comödie in Versen'. Schlegels Gegner hatte schon in seiner ersten Schrift im Hinweise auf den angeblich trochäischen Typus jeder erregteren Rede in der deutschen Sprache behauptet[1]), 'dass der Reim und die beständige Reihe von jambischen Füssen dem lebhaften Ausdrucke des Affectes hinderlich sei.' Da aber Schlegel in seinem 'Schreiben' die gegenteilige Meinung vertrat (29,5 ff.), sah sich Straube genötigt, seine Behauptung durch gewichtigere Gründe zu unterstützen. So berief er sich erstens auf die Griechen und 'Lateiner'; 'diese hätten wahrgenommen, dass in der künstlich ausgesuchten Verbindung von allerhand Füssen, welche sie Rhythmum hiessen, eine grosse Schönheit bestünde, und dass sich jede zu einem besondern Affecte sehr wohl schickte'[2]); und zweitens konnte er zur Unterstützung seiner Ansicht eine Äusserung des Isaac Vossius anführen[3]), in der es letzterer für absurd erklärt, alle in einem Drama vorkommenden Leidenschaften und Affekte durch dasselbe Versmass ausdrücken zu wollen. Daraufhin glaubt er sich berechtigt, folgende Fragen an Schlegel zu stellen: 'Ist meine Beschwerde nicht schon eine alte Klage? und ist sie nicht die billigste von der Welt? Haben nicht die Griechen bey allen Affecten ihr Sylbenmaass geändert? Wie haben sie denn thun können, als ob sie das nicht wüssten, da sie doch so lange bey ihnen in die Schule gegangen

---

[1]) CB. 6, 471.

[2]) CB. 7, 300.

[3]) CB. 7, 303. 'Huc accedit, quod cum in omni dramatum genere diversorum affectuum habenda sit ratio, absurdum omnino sit, si omnia eodem metro peragantur, a quo tamen vitio hodierni comici et tragici non sibi cavent, utpote quorum integra dramata eodem carminis genere absolvuntur'. (De poematum cantu et viribus rhytmi. Oxford 1673. S. 79. Dies Werk wird auch von Pyra in der 'Fortsetzung des Erweises' usw. S. 39 citiert.)

sind?' Eine solche Auseinandersetzung, wie sie Schlegel in Beantwortung dieser Fragen, ohne den Gegner zu nennen, in die Kritik des Klajschen Werkes einfügte (46,1—47,3), ist ein glänzendes Zeugnis für die künstlerische Reife des jungen Dichters; die hier ausgesprochene Forderung einer einheitlichen festgeschlossenen Form konnte nur einem Geiste entspringen, der bereits tief in das Wesen der Dichtkunst eingedrungen war. Es hebt auch die Recension (Weisses?) des dritten Bandes seiner Werke in der 'Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften' mit Recht diese Stelle besonders hervor[1]: 'Eine wichtige Anmerkung ist diejenige, die der Verfasser über die Versarten in der Tragödie beyfüget. Die Kunstrichter haben sich bisher weniger als jemals über diesen Punkt vereinigen können. Herr Pr. S.s Urtheil wäre schon wichtig genug gewesen, diesen Streit entscheiden zu können.'

Aus den Schlussworten dieser Abhandlung (50,4 ff.) ersehen wir, dass Schlegel sich schon in so frühen Jahren über die unendliche Bedeutung der Form und der Technik klar geworden war und dass er es vortrefflich verstanden, die negative Kritik durch Hinweise auf die Notwendigkeit einer reineren, edleren Kunstform auch zu einer positiven Bedeutung zu erheben.

Die polemische Wendung gegen Straube ermöglicht auch eine genauere Datierung dieses Aufsatzes: die Stücke 25—28 der 'Beyträge zur critischen Historie' sind sämtlich im J. 1741 erschienen. Der Straubesche Aufsatz, gegen den Schlegel sich freilich in so rücksichtsvoller, nur dem Angegriffenen verständlicher Weise wendet, steht im 26. Stück; das nächste bringt die Kritik des Klajschen Dramas; es fällt somit die Abfassungszeit derselben genau in die Mitte des J. 1741.

Zeitlich kommt dieser Kritik 'Demokritus, ein Todtengespräche' am nächsten zu stehen.

---

[1]) 1, 36—54; die betreffende Stelle S. 38 f. Vgl. Sauer, J. W. v. Brawe. QF. 30, 144.

Wenn auch diese Gelegenheitsschrift stilistisch und inhaltlich hinter den vorausgehenden und folgenden Aufsätzen zurückbleiben dürfte, so ist sie immerhin beachtenswert als eine Art Einleitung zu den in der 'Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs' entwickelten Ansichten über die historische Tragödie, weil Schlegel hier seine Ansichten über die Beobachtung der historischen Trachten, Sitten, Gebräuche und Einrichtungen im Drama deutlich zu erkennen gegeben hat.

Dieses Gespräch erschien 1741 im Augusthefte der Schwabeschen Belustigungen. In demselben Jahre erlebte Regnards Demokrit auf der Leipziger Bühne einige Aufführungen; so meldet das Stück der Belustigungen vom Heumonat 1741 in der 'Nachricht von denen im vorigen Monate in Leipzig aufgeführten Schauspielen': 'Den 30. Juni wiederholten sie den Democrit, eine Comödie von dem Herrn Regnard, in deutsche Verse übersetzt' [1]). Gleichzeitig mit Schlegel hatte auch Straube, ebenfalls Mitarbeiter an den Belustigungen, in der uns bereits wohlbekannten 'Anderen Vertheidigung der nicht gereimten Comödie' ein abfälliges Urteil über den Demokrit gefällt. 'Der verheyrathete Philosoph, der Edelmann auf dem Lande und der lächerliche Demokrit . . . . können ihnen die traurige Erfahrung von dem schlechten Beyfalle der gereimten Comödien bestärken. Die Noth hat diesen dreymal auf unsern Schauplatz gebracht, und bey allem, was das Stück fehlerhaftes an sich hat, ist dieses ganz unerträglich gefallen, dass Strabo die gemeinsten Scherze in Reime gezwungen, und den niedern Witz in unsern Empfindungen noch viel mehr erniedriget hat' [2]); so wusste Straube auch hier ein Wort pro domo sua zu sagen. Es schwingt auch Schlegel über das wunderliche Erzeugnis Regnards die Geissel der Satire, doch da sein Spott nicht die Form, sondern lediglich den Inhalt trifft,

[1]) S. 96. Der Demokrit wurde dann 1741 nur noch einmal, am 4. Okt. gespielt (Belustigungen 1, 478).

[2]) CB. 7, 295.

so kann man diese Ausführungen ebenfalls als eine stille Einsprache gegen die Straubeschen Ansichten betrachten. Die Idee, diese Kritik in die Form eines Totengesprächs zu kleiden, scheint er weniger David Fassmanns weitverbreiteten, vielfach nachgeahmten und schliesslich verspotteten[1]) 'Entrevuen im Reiche der Todten', als vielmehr dem Boileau entnommen zu haben, der in dem 1664 erschienenen 'Dialogue de héros de roman' 'die Romanen, so zu seiner Zeit von Jedermann gelesen und bewundert wurden, lächerlich zu machen sucht'[2]). Solche Totengespräche haben den Vorzug, dass sie eine vielseitige Betrachtung einer Frage ermöglichen, doch wird eine Einigung der erdichteten Personen nur in den seltensten Fällen zuwege gebracht; schliesslich bekommt doch immer diejenige Recht, die als Sprachrohr für des Verfassers eigene Ansichten dient. In diesem Falle ist diese Rolle dem Aristophanes zugefallen, der mit vieler Geläufigkeit Ansichten über das historische Drama, die wir in viel entschiedenerer Fassung und bedeutenderem Zusammenhange in der 'Vergleichung' wiederfinden werden, entwickelt. Doch verdient hervorgehoben zu werden, dass Schlegel vom Dichter verlangt, er solle bei einer historischen Komödie mit derselben Treue und Genauigkeit verfahren und sich nicht mehr Freiheiten erlauben, als in einer historischen Tragödie.

Die Vorwürfe, mit denen Schlegel den Demokrit überhäuft, sind aber so ziemlich dieselben, die dieses Stück noch zu Lebzeiten des Verfassers († 1710) über sich ergehen lassen musste und auf die wir in allen Aus-

---

[1]) W. Creizenach, a. a. O. S. 10f. J. Adolf Schlegel zählte diese Totengespräche zur prosaischen Poesie. Vgl. dessen Batteux, Zweyte Auflage. S. 346.

[2]) Vgl. 'Freymüthige Nachrichten'. 3. Jahrg. 1746. S. 373 und Oeuvres de M. Boileau Despreaux. 1757. 2, 141—190. Man erinnere sich nur, wie Boileau über den verliebten Cyrus (S. 156—159) und über solche Anachronismen, wie das Madrigal der Tomyris (S. 161) und die billets-doux der Clelie (S. 165) spottet.

gaben und einschlägigen Werken hingewiesen werden[1]). Es scheint beinahe, als habe sich Schlegel, der ja für die Harlekinaden Le Noble's nur Worte des Lobes hatte (213,35), durch die frühere in dem Verse (Épitre X. 1695):

A Sanleque, à Regnard, à Bellocqu comparé

sich boshaft äussernde Abneigung Boileaus gegen Regnard zu dieser einseitigen Auffassung verleiten lassen[2]). In Hinsicht auf die Beobachtung der historischen Treue stellt Schlegel-Aristophanes den französischen Dichter mit scharfen Worten zur Rede (62,17—63,6). Wozu muss sich hier Aristophanes hergeben, auf dessen 'Sokrates' Regnard als auf die einzige ästhetische Rechtfertigung seines Demokrit hätte hinweisen können und der, wie Lessing so scharfsinnig bemerkt[3]), 'nicht den einzelnen Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen wollte'. Und er fügt hinzu: 'Der gefährliche Sophist überhaupt war sein Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrieen war.' Letztere Worte passen so vollkommen auf den Demokrit,

---

[1]) Vgl. Histoire du théatre françois. Paris 1748. 14, 164 ff. Dictionnaire portatif des théatres. Paris 1754. S. 104. La Harpe Lycée. Paris An VII. 6, 35 f. Oeuvres complètes par M. A. Michiels. Paris 1854. 1, 516. M. H. Lucas Histoire philosophique et littéraire du théatre fr. Paris 1862. 1, 289. A. Du Casse Histoire anecdotique de l'ancien théatre en France. Paris 1864. 2, 168 und die Vorreden vor den zahlreichen Ausgaben bis 1789. In diesem Jahre erschien die später häufig wieder aufgelegte Ausgabe Garniers, in der Regnard gegen die Vorwürfe, auch gegen den, als habe er im Demokrit die Einheit des Ortes verletzt, verteidigt wird.

[2]) Voltaires lobende Äusserungen über Regnard wären für Schlegel gewiss zur Grundlage einer richtigeren Anschauung geworden; aber sie erschienen, abgesehen von der flüchtigen Bemerkung vor dem 'Enfant prodigue', nach 1741; so z. B. die (1737 datierten) 'Conseils à un journaliste' mit dem bekannten Satze 'qui ne se plaît pas à Regnard, n'est pas digne d'admirer Molière' erst im Mercure 1744. Vgl. Beuchots Ausgabe 37, 367.

[3]) Hamb. Dram. 91. Stück vom 15. März 1768.

dass man versucht wäre zu glauben, Regnard habe bei Abfassung desselben den Sokrates des Aristophanes vor Augen gehabt. Gar ergötzlich ist es zu sehen, wie der attische Komödienschreiber den bedrängten Kollegen wegen der Ausserachtlassung der Einheit des Ortes herunterkanzelt (65,32 ff.). Doch urteilte Schlegel wieder nicht ganz einseitig; so gesteht Aristophanes (57,34), dass ihm Molière den 'Spieler' und den 'Träumer' [1]) gelobt habe, und bedauert am Schlusse des ganzen Totengesprächs (70,8–12), dass Regnard so viele gute und lebhafte Einfälle an ein so fehlerhaftes Stück verschwendet habe.

Aus demselben Jahre 1741 besitzen wir von Gottsched ein Urteil über dieses Lustspiel, das mit dem Schlegelschen ziemlich übereinstimmt. In der Vorrede zum dritten Teile der Deutschen Schaubühne (S. XI), wo er Holbergs 'Bramarbas' und 'deutschen Franzosen' gegen den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit verteidigt, bemerkt er: 'Diejenigen haben am wenigsten Ursache gehabt, die Wahrscheinlichkeit dieser Vorstellung zu tadeln, die den Demokrit Regnards ohne Aergerniss haben ansehen und aufführen können. Denn wer in dem alten Athen zu Demokrits Zeiten Könige, Hofleute, Glockenthürme, Fischbeinröcke und andre solche vortreffliche Dinge verdauen kann, der muss ja von der Wahrscheinlichkeit kein Wort sagen.'

Wir können uns des Eindruckes nicht erwehren, dass Schlegel in diesem Aufsatze sich nicht 'auf der Höhe der Situation' erhalten hat; er kannte die Forderungen eines 'gleichmässigen', wir möchten beinahe im Gegensatze zur Harlekinsposse sagen, eines ernsten Lustspiels

[1]) Vgl. über das Wort 'Träumer' Lessings Hamb. Dram. 28. Stück vom 4. Aug. 1767: 'Ich glaube schwerlich, dass unsere Grossväter den deutschen Titel (der Zerstreute) verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer. Zerstreut seyn, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht.' S. auch W. Creizenach a. a. O. S. 37 u. Anm. 90.

recht wohl, allein er fehlte eben darin, dass er diesen Standpunkt bei der Beurteilung des Demokrit einnahm. Noch ein Schüler Gottscheds, diesmal ein echterer und treuerer denn Schlegel, hat seiner souveränen Verachtung Regnards Ausdruck gegeben; Christlob Mylius kam in einem echt Gottschedianischen Aufsatze 'Von der nöthigen Wahrscheinlichkeit bey Vorstellung der Schauspiele'[1]), bei Erwähnung dieses Lustspiels zu der Überzeugung, 'dass er sich bei Vorstellung desselben leicht des Lachens enthalten könnte, wenn ihm die Personen in ihren neumodischen Kleidern und ihren mehr als französisch galanten Complimenten nicht so viel auslachenswürdiges zeigten'[2]). Da urteilt doch Lessing vierundzwanzig Jahre später ganz anders[3]): 'Der Kenner lacht dabei so herzlich, als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Dass die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten seyn müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Übliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anderes Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus, und setze bloss erdichtete Namen dafür.'

Vielleicht urteilen auch wir viel zu streng über Schlegel. Wer weiss, was ihn gehindert haben mag, sich ganz auszusprechen? Hat man nicht das Gefühl, als ob er vielleicht, unter anderen Umständen und an einem anderen Orte auch Shakespeare gegenüber etwas mehr, als nur ein halblatenter Bewunderer geworden wäre?

---

[1]) CB. 8, 297—322. 30. Stück v. J. 1743. Der vollständige Titel lautet: 'Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird: Dass die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben.'

[2]) a. a. O. S. 312.

[3]) Hamb. Dram. 17. St. vom 26. Juni 1767.

Aus seinen späteren Jahren besitzen wir eine Äusserung, aus der wir ersehen, dass es ihm im Grunde genommen weder an Verständnis noch an Empfänglichkeit für das satirische und burleske Element dieses Stückes gefehlt hat. In dem sehr ausführlichen Schreiben an Bodmer vom 18. September 1747, worin er ihm den äusserst geistreich angelegten Plan zum 'Gärtnerkönig' mitteilt, sagt er: 'Es kann nach meinen Gedanken doch eine ganz gute Materie zu einer Comödie von der Art seyn, wie der Amphitruo ist, oder wie der Democritus des Regnard seyn sollte'[1]).

Hier finden wir auch die ersten, noch sehr bescheidenen praktischen Belege für die so eifrig verteidigte gereimte Komödie. Die Stellen (52,7. 66,5.26 und 67,4) nämlich, die unser Schlegel den Regnard aus seiner Komödie anführen lässt, sind, so weit wir ermitteln konnten, von ihm selbst übertragen, während die von Straube getadelte Übersetzung wahrscheinlich mit der H. G. Kochs später in Wien im Druck erschienenen identisch ist[2]). Gegen diese sticht die Schlegelsche unendlich vorteilhaft ab. Man vergleiche nur die ersten zwölf Verse dieses Lustspiels, wie sie Schlegel wiedergiebt (66,5 ff.), mit den folgenden, der Kochschen Übersetzung entnommenen:

'Verwünscht sei doch der Tag, da ich die Grille fing
Und zur Philosophie als Jung in Dienste ging!
Ich habe die zwey Jahr, da ich allhier gesessen,
Ein schlechtes Kleid, schlecht Bett, warm Trinken, kaltes Essen.
Ich bin beym Demokrit in dieser Wüsteney,
Da steht der Umgang mir mit allen Bären frey.
Mit einem klugen Geist, als ich, kömmt diess Geschlechte,
Diess ungezogne Volk im Umgang nicht zurechte.
Zumal wenn ich gedenk an dieses Rabenvieh,
Das ich zur Frau gehabt, der Himmel tröste sie!
Ich halte sie für todt, das muss seyn, wie man spüret;
Der Teufel hätte sie sonst längstens hergeführet.'

---

[1]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 52.

[2]) Democrit Ein Lustspiel Aus dem französischen des Herrn Regnard übersetzt von H. G. Koch. Auf der kaiserl. königl. privilegierten Schaubühne zu Wien aufgeführet 1763. Wien, zu finden bey Paul Krauss, nächst der kaiserl. königl. Burg.

Eine andere kleine Übersetzungsprobe einiger Verse aus dem damals häufig aufgeführten 'verheuratheten Philosophen' des Destouches, die Schlegel in 'den jungen Herrn' aufnahm, gehört ebenfalls dem J. 1741 an[1]).

Gleichzeitig erweiterte sich auch sein litterarischer Gesichtskreis. Nachdem er in den ersten zwei Jahren seiner schriftstellerischen Thätigkeit sich eingehend mit dem antiken Drama bekannt gemacht und zugleich eine ungeheuere Stoffmasse aus der poetischen und theoretischen Litteratur der französischen Spätrenaissance geistig verarbeitet hatte, zieht er nun auch die englische Litteratur in den Kreis seiner Betrachtungen.

In Schlegels 'Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs' fällt Deutschland das erste bedeutende Urteil über den grossen Tragiker, dessen Einfluss auf seine Litteratur ein so unermesslicher werden sollte.

Es ist nicht unmöglich, dass der junge Schriftsteller, angeregt von Gottscheds schon damals eifrig betriebenen Untersuchungen über das ältere deutsche Drama und vielleicht sogar von letzterem dazu aufgefordert, die wichtigeren dramatischen Erzeugnisse Deutschlands zu besprechen beabsichtigte und auf die Kritik von Klajs Herodes einen Aufsatz über Gryphius folgen lassen wollte, zumal dieser Dichter neben Opitz unter allen älteren deutschen Dichtern zu den in Gottscheds Lehrbüchern und Zeitschriften am häufigsten genannten gehört[2]). Zur selben Zeit erschien die erste Verdeutschung eines Shakespeareschen Stückes als 'Versuch einer ge-

---

[1]) Werke 3, 393f.

[2]) So berichtet Gottsched in der Vorrede zu seinem Cato (Joh. Crüger, Gottsched und die Schweizer 43,29 ff.), er habe den Prinzipal 'der privilegirten dressdenischen Hofcomödianten' befragt, 'warum man Andr. Gryphii Trauerspiele, ingleichen seinen Horribilicribrifax nicht aufführete.' Noch im J. 1723 wurde die Geschichte Leonis Arminii, wahrscheinlich eine Überarbeitung des Gryphschen Dramas, auf dem Gymnasium zu Rudolstadt aufgeführt. Vgl. Anemüller, 'Dramatische Aufführungen in Schwarzburg-Rudolstädtischen Schulen.' 1882. S. 37.

bundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem englischen Wercke des Shakespear. Berlin, bey Ambrosius Haude. 1741.' Übersetzer war der spätere preussische Staatsminister Kaspar Wilhelm von Borck (1704—1747), und während er in London den Gesandtschaftsposten bekleidete, ist diese verdienstliche Arbeit 'aus seiner müssigen Feder geflossen'[1]. Wenn wir davon absehen wollen, dass sie in Alexandrinern ausgeführt ist und somit als eine wortgetreue Wiedergabe des Originals nicht angesehen werden kann, so können wir dem Verfasser für das Geschick, mit dem er die überaus schwere Urschrift in eine widerstrebende Form und eine unfertige Sprache zu bringen verstanden, unsere Anerkennung nicht versagen[2].

In dem auf diese Weise ihm nahe gebrachten Shakespeareschen Drama fand Schlegel grösstenteils dasjenige verwirklicht, was er gelegentlich seiner Erörterungen über das antike Drama als den grössten Vorzug des Trauer-

---

[1]) Vgl. Koberstein a. a. O. $3^5$, 419, wo auch die Litteratur über Shakespeares allmähliches Bekanntwerden in Deutschland angegeben ist. In der geistvollen satyrisch geschriebenen Vorrede heisst es weiter: Die Uebersetzung 'erscheinet nun nacket und bloss, ohne Beschirmung und ohne Vertheydigung. Ein jeder mag davon urtheilen, was ihm beliebt. . . . . . Er (der Verfasser) verstehet nicht die Gesetze der Schau-Bühne, und will deshalb zur Entschuldigung dieses Trauer-Spiels bey keinem Menschen nur ein eintziges gutes Wort verlieren usw. Cölln, 30. Mai 1741.' Herausgeber dieser Übersetzung war nach Waniek (Pyra S. 100) der bekannte Moralist J. F. Lamprecht (vgl. Allg. D. Biogr. 17, 582f.), mit dem Schlegel auf der Reise nach Kopenhagen zu Beginn des J. 1743 in Berlin Bekanntschaft machte (Werke 5, XXX).

[2]) Vgl. das gerechte Urteil M. Kochs in seiner Einleitung zu Shakespeares Caesar in Cottas Weltbibliothek 9, 147, und Joh. Crüger a. a. O. S. LXXX. Siehe auch Hagedorns Brief an Bodmer v. 18. April 1748 (Briefe an Bodmer S. 70). Der von Schlegel (72,18) gerügte Ausdruck Bärnheuter steht dort S. 47. 'Das thun die Götter nur Bernhäuter zu beschämen', für (2, 2, 41) 'The gods do this in shame of cowardice'.

spiels bezeichnet hatte — grossartig angelegte und ausgeführte Charaktere.

So will es uns scheinen, als ob diese 'Vergleichung Shakespears und Gryphs' aus zwei selbständigen Plänen entstanden sei. Gleichwie Gryphius und der grosse Brite zwei nicht mit demselben Masse messbare Grössen sind, so glauben wir auch diese Abhandlung aus zwei ungleichartigen Elementen zusammengesetzt: aus einem historisch-kritischen, der Beurteilung des Gryphschen Leo Armenius und einem dramaturgisch-ästhetischen, dem Eindringen in die Vorzüge des Julius Caesar. Was ihn aber auch immer bewogen haben mochte, das deutsche Drama zum Vergleiche heranzuziehen, so können wir darauf kein besonderes Gewicht legen. Jedenfalls war dies der beste Weg, dem gebildeten Leserkreise der 'Beyträge zur critischen Historie' das fremdartige englische Werk durch den Vergleich mit dem deutschen Trauerspiele näher zu bringen und wir müssen zugeben, dass er sich kein entsprechenderes aussuchen konnte. Wir wollen nun zuerst seine Ansichten über Shakespeare in Zusammenhang mit den bis jetzt entwickelten Ideen zu bringen suchen.

Schlegel, der schon vor Erscheinen der Borckschen Übersetzung eine genauere Kenntnis des älteren englischen Dramas (78,19 f.) besass, brauchte sich in seinem Urteile durchaus nicht bloss nach den Worten des Spectators oder etwa nach Voltaires in Vorreden (19,33) und Discours verstreuten Anmerkungen zu richten. Die Gottschedsche Schule dagegen kannte und anerkannte es nur insoweit es unmittelbar unter dem Einflusse des klassischen Dramas Frankreichs entstanden war; daher stammt auch die wesentlich verschiedene Aufnahme, die Gottsched und Schlegel der Borckschen Übersetzung zuteil werden liessen.

'Die elendeste Haupt- und Staatsaction unsrer gemeinen Comödianten', urteilt Gottsched[1]), 'ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schau-

---

[1]) CB. 7, 516. 27. Stück v. J. 1741.

bühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Schakespears ist. Der Herr Uebersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr übersetzen will, beliebe sich unmassgeblich, bessere Urschriften zu wählen, womit er unsre Schaubühne bereichern will, ehe er sich diese Mühe giebt: sonst wird ihm Deutschland keinen grössern Dank dafür wissen, als unsern Comödianten, die uns auch eine Menge Stücke aufführen, die sie aus allen kleinen Geistern der Franzosen übersetzet, die von ihren eigenen Landsleuten ausgezischet und verworfen worden.' Aus dem rücksichtslosen und groben Tone dieser Recension spricht, glauben wir, nicht allein die Befürchtung, das deutsche Drama würde durch die Nachahmung solcher Erzeugnisse der alten Verwilderung, aus der es Gottsched thatsächlich herausgerissen hatte, wieder anheimfallen; seitdem Milton in seinem Leben eine so verhängnisvolle Rolle gespielt hatte, mussten ihn von vornherein alle unbekannte Grössen Englands unheimlich berühren und das im vorhergehenden Jahre von Bodmer dem Dichter 'Saspar' wenn auch in so bescheidenem Masse zuerkannte Lob konnte er sich in keinem Sinne als gutes Omen deuten.

Letzterer hatte nämlich in der Vorrede zu der Schrift 'von dem Wunderbaren in der Poesie' die Gründe angegeben, warum Miltons Schönheiten so wenig noch unter den Deutschen geschätzt würden und sagte: 'Sie [die Deutschen] sind noch in dem Zustand, in welchem die Engelländer viele Jahre gestanden, eh ihnen geschickte Kunstrichter die Schönheiten in Miltons Gedichte nach und nach wahrzunehmen gegeben und sie damit bekannt gemacht hatten, ungeachtet diese Nation an ihrem Saspar[1]) und andern den Geschmack zu diesem höhern

[1]) Koberstein hatte aus der Schreibung des Namens den Schluss ziehen zu können geglaubt (Vermischte Aufsätze S. 173, und Shakespeare-Jahrbuch 1, 3), dass Bodmer von dem grossen Tragiker so gut wie gar nichts wusste. Wie richtig Karl Elze (Shakespeare-Jahrbuch 1, 340) geurteilt hat, dass 'Saspar' nur eine damals beliebte Germanisierung des Namens sei und

und feinern Ergetzen zu schärfen eine Gelegenheit gehabt hatte, der unsere Nation beinahe beraubet ist.'

Die Annahme, dass sich Schlegel schon vor Erscheinen der Borckschen Übersetzung mit Shakespeare beschäftigt hatte, wird desto wahrscheinlicher, wenn wir bedenken, dass Schlegel seinen Aufsatz ebenfalls schon im J. 1741 und zwar im 28., gleich auf die Gottschedsche Anzeige folgenden Stücke der 'Beyträge' erscheinen liess. Es ist wohl schwer anzunehmen, dass er in so kurzer Zeit mit dem Urteile über einen ihm ganz fremden Dichter fertig geworden wäre. In demselben Jahre war auch die deutsche Übersetzung des Spectators von der Hand der geschickten Freundin bis zum sechsten Teile gediehen. Auch hatte Riccoboni in seinen 1738 erschienenen 'Réflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe' (S. 156—178) ausführlichere Inhaltsangaben der bedeutendsten Shakespeareschen Dramen gebracht. Ausserdem konnte sich Schlegel aus den ersten drei Akten des im J. 1736 erschienenen Voltaireschen Dramas 'La mort de César' immerhin einen Begriff von dem englischen Originale machen. Für die Hochachtung, die Schlegel den litterarischen Urteilen der bedeutendsten aller englischen Wochenschriften entgegenbrachte, sprechen seine eigenen Worte (77,35 ff.). Folgende Stellen scheinen besonders auf die Entstehung seiner fortschrittlichen Ansichten über Shakespeare eingewirkt zu haben. Im 42. Stück sagt der Spectator[1]: 'Ein guter Poet wird dem Leser einen weit besseren Begriff von einer Armee oder Schlacht in einer Beschreibung geben, als wenn er sie wirklich

---

nichts gegen Bodmers Kenntnis beweise, dafür haben wir einen interessanten Beweis aus den 'Streitschriften' (Stück 3, S. 79). Der Verfasser des betreffenden Aufsatzes macht darauf aufmerksam, wie viel Milton für seinen Wortschatz aus alten Werken geschöpft habe und sagt: 'er bemächtigte sich solcher (alten Worte) in Spensers, Fletchers und Sakspers Schriften.'

[1]) Zweite verbesserte Auflage, Leipzig 1750. 1, 203.

Schwadronen- und Schaarenweise aufziehen oder bey einem Gefechte in voller Verwirrung sehen sollte. Kann auch wohl alle das Geräusch von dem Gefolge eines Königs oder eines Helden, dem Brutus nur halb soviel Pracht und Majestät zuwege bringen, als er von etlichen Zeilen im Shakespear erhält?' An einer anderen Stelle (im 141. Stück)[1]) wird er der unnachahmliche Shakespear genannt; ferner finden wir im 44. Stück[2]) eine sehr interessante und gerade für den von Schlegel gegenüber dem antiken und englischen Drama eingenommenen Standpunkt sehr bezeichnende Parallele zwischen Orestes und Hamlet. Von besonderem Einflusse war aber das 160. und 592. Stück. Im ersteren[3]) wird der Unterschied zwischen einem 'artigen und grossen Geiste' entwickelt. 'Viele von diesen natürlich grossen Geistern, die niemals durch die Zucht oder Regeln der Kunst gebrochen worden, sind unter den Alten, und sonderlich in den morgenländischen Theilen der Welt zu finden. Homer hat sich unzählige mal so hoch hinaufgeschwungen, dass ihn Virgil gar nicht hat erreichen können; und in dem alten Testamente finden wir verschiedene Stellen, die noch erhabener und prächtiger sind, als irgend eine im Homer. . . . . Unser Landsmann Shakespear war ein merkwürdiges Beyspiel dieser ersten Art grosser Geister.' Im letzteren, das Gottscheds heftigen Tadel hervorrief, wird 'der unvergleichliche Shakespear als der rechte Stein des Anstosses für solche Kunstrichter genannt, die nicht einsehen wollen, dass in den Werken eines erhabenen Geistes, dem alle Regeln der Kunst unbekannt sind, mehr Schönheit stecke, als in den Schriften eines seichten Kopfes, der sie alle weiss und beobachtet'[4]).

Aber auch im Rechte, Shakespeare zu tadeln, konnte

---

[1]) a. a. O. 2, 291.
[2]) a. a. O. 1, 213.
[3]) a. a. O. 2, 387—389.
[4]) a. a. O. 8, 159.

sich Schlegel auf den Zuschauer berufen; denn 'Shakespear', meint dieser[1]), 'sei oft darin sehr fehlerhaft, dass er richtige und erhabene Gedanken oft durch klingende Redensarten, harte Metaphorn und gezwungene Ausdrücke verdunkelt'; ja die nächst bedeutendste Wochenschrift, der 'Guardian', den Schlegel wohl auch gekannt haben wird, greift ihn in einer Besprechung des Othello bei aller Bewunderung für die Charakterzeichnung in einem noch viel wesentlicheren Punkte an, indem er sagt[2]): 'I have often considered this Play (Othello) as a noble, but irregular Production of a Genius, which had the power of animating the Theatre beyond any Writer we have ever known. The Touches of Nature in it are strong and masterly, but the Oeconomy of the Fable, and in some Particulars the Probability, are too much neglected.'

Dasselbe hat auch Schlegel am Julius Caesar auszusetzen, betrachtet aber die mangelhafte Einrichtung als einen allen englischen Dramen gemeinsamen Fehler (78,17 ff.). Als Beispiel einer musterhaften Einrichtung bezeichnet er aber nicht etwa die Dramen Addisons, noch weniger die deutsche Alexandriner-Tragödie, sondern das klassische Drama Frankreichs. Gleichsam um den Eindruck dieses Tadels zu verwischen, hebt er mit desto wärmeren Worten (80,20 ff.) die grossartige Schilderung der Charaktere hervor. Besonders eingehend untersucht er die auf den Charakter des Brutus, Caesar und Cassius Bezug habenden Stellen (80,24—82,32).

Die an diese Betrachtungen geknüpfte Bemerkung (82,32–36) führt ihn geraden Weges zur Untersuchung über das Verhältnis des Dramas zur Geschichte. Er geht hier über den Standpunkt seiner Nachahmungstheorie noch nicht weit hinaus. Wo hätte er aber auch eine lebendigere

---

1) 39. Stück 1, 185.

2) London 1714. St. 37. 1, 215. Die deutsche Übersetzung erschien erst 1745.

Anschauung, wo einen richtigeren Begriff vom historischen Drama gewinnen können? Die antike Welt bot ihm ja keinen Anhaltspunkt, und vom französischen Drama konnte er ebenfalls nicht viel lernen. Dieses hielt ja erstens nur zeitlich und örtlich weit entfernte Stoffe für zulässig, wodurch das Publikum an und für sich schon ausser Stand gesetzt wurde, über die richtige Zeichnung und die historische Treue der tragischen Charaktere sich ein Urteil zu bilden, und zweitens strebten diese Dichter weniger darnach, historische Individualitäten, als mehr allgemeine Typen, einen Tyrannen, einen Verräter, einen Helden u. s. w. unter irgend einem historischen Namen auf die Bühne zu bringen; ja man fand in Frankreich so wenig Geschmack an Stücken, deren Stoff der neueren Geschichte entnommen war, dass nach dem Zeugnisse Du Bos' [1]), mit Ausnahme des 'Bajazet' und des 'Comte d'Essex', alle Dramen, die in den verflossenen zwei Jahrhunderten spielten, durchfielen.

So blieb denn Schlegel nichts anderes übrig, als auf die Nachahmungstheorie zurückzugreifen, die sich ihm schon oft, zwar nicht als kühn unternehmende, aber als desto verlässlichere Führerin erwiesen hatte. Indem er stillschweigend annimmt, dass der Leser mit seiner Theorie von der Entstehung des Vergnügens aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit bekannt und einverstanden ist, wendet er dieselbe auf die Darstellung historischer Ereignisse und Personen im Drama an ($83,_{14-25}$). Bis hieher betrachtet, unterscheiden sich anscheinend die Schlegelschen Ansichten nicht viel von demjenigen, was Gottsched in Hinsicht auf die Darstellung historischer Charaktere im Epos sowohl [2]), als im Drama [3]) sagt; letztere Stelle ist besonders bemerkenswert: 'Ein Poet muss die Personen, die aus der Historie schon bekannt sind, genau bey dem

---

[1]) a. a. O. 1, 153.
[2]) CD.[3]. Des II. Theils IX. Cap. § 36. 37. S. 698.
[3]) CD.[3]. Des II. Theils X. Cap. § 20. 21. S. 718.

Charaktere lassen, den man von ihnen längst gewohnt ist'; beinahe scheint es, als ob beide die Horazische Mahnung

Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Jo vaga, tristis Orestes.

auch für das historische Drama als Grundlage angenommen hätten. In einem anderen Ausspruch über das Verhältnis der Poesie zur Geschichte zeigt sich Gottsched wieder ganz in den Banden seiner Zuträglichkeitstheorie. In den Anmerkungen zu 'Des berühmten Johann le Clerk Gedanken über die Poeten und Poesie an sich selbst' [1]) — denn Gottsched müssen wir wohl nach den so frühzeitigen Ausfällen gegen die Schweizer [2]) für den Verfasser dieser Anmerkungen [3]) halten — heisst es: 'Der Zweck der Poesie ist nicht eine Historie zu erzählen, wie sie vorgefallen ist. Das mögen die Geschichtschreiber thun; ein Poet aber hat nicht die historische, sondern die moralische Wahrheit zum Zwecke. Homer erzählt freylich vom trojanischen Kriege ein vieles ganz anders, als es vorgegangen ist: Allein was ist daran gelegen? da er uns auch durch seine Erdichtungen die Wahrheit lehrt: dass die Uneinigkeit der Häupter eines Volkes sehr verderblich sey. Diese Wahrheit aber hat er nicht verderbet, sondern durch seine Fabeln in das schönste Licht gesetzt. Die Tragödienschreiber machen es eben so.' Diese Gleichstellung des Epos und des Dramas gegenüber der Geschichte ist um so auffallender, als gerade auf diesem Punkte Abbé d'Aubignac zwischen beiden Dichtungs-

---

[1]) CB. 6, 531—588. Stück 24 v. J. 1740.

[2]) So z. B. S. 591: 'Manche Critici haben sich in den Homer verliebt: nun ist alles wunderschön, was er macht, und sie werden böse, wenn man ihm den geringsten Fehler vorrückt. . . . . Eben so eine sehr abgöttische Hochachtung gegen den Milton fangen itzt einige Engländer an zu zeigen; ja man will uns gar in Deutschland dazu bereden.'

[3]) CB. 6, 588—600. Die betreffende Stelle S. 588.

arten eine strenge Grenze gezogen sehen will[1]: 'L'Épopée accroît tous les évenemens par de grandes fictions, où la verité est comme abîmée; et le Théatre doit tout restituer en état de vraisemblance et d'agrément.' Erst wenn wir die zwei bedeutenden Urteile Schlegels 'über die selbst gemachten Helden' zum Vergleiche heranziehen (83,32—84,6 u. 87,39—88,11), werden wir den grossen Unterschied zwischen seinen Ansichten und denen Gottscheds gewahr. Nachdem letzterer nämlich in der oben angezogenen Stelle die Beobachtung der historischen Treue so angelegentlich empfohlen hatte, sagt er[2]: 'Ein anders ist es, wenn man ganz neue Personen dichtet. Diese kann man zwar machen, wie man selber will, und wie die Fabel es erfordert.' Da aber nach Gottsched die Fabel und die ganze Handlung nur zur Einkleidung irgend eines moralischen Satzes[3]) dienen sollen und er ausdrücklich im folgenden Paragraphe sagt, dass nur die Hauptpersonen Charaktere haben müssen, so können wir uns vorstellen, wie enggezogen er sich den Kreis dieser 'ganz neuen Personen' dachte. — Bei der Prüfung der

---

[1]) a. a. O. S. 59.

[2]) CD.³ Des II. Theils X. Cap. § 21. S. 718.

[3]) So fragt er (CD.³ S. 160 ff. Cap. IV, § 20): 'Wie greift man indessen die Sache an, wenn man gesonnen ist, als ein Poet ein Gedichte oder eine Fabel zu machen?' In § 21 erfolgt die Antwort: 'Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen, vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkömmt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt . . . Dieses ist der erste Entwurf einer poetisch-moralischen Fabel. Die Handlung, die darinn steckt, hat die folgenden vier Eigenschaften. 1) Ist sie allgemein, 2) nachgeahmt, 3) erdichtet, 4) allegorisch, weil eine moralische Wahrheit darinn verborgen liegt. Und so muss eben der Grund aller guten Fabeln [also auch der dramatischen, wie es aus §§ 23—25 hervorgeht] beschaffen seyn, sie mögen Namen haben, wie sie wollen.'

verschiedenen Wege, auf denen man einen historischen Helden in Hinsicht auf die Wahrscheinlichkeit einführen könne, kommt Schlegel zu der Überzeugung, dass derjenige Dichter, der die historischen Charaktere auf eigene Art entwirft, der 'seine Menschen selbst macht', leicht unwahrscheinlich werde, der andere, der die historischen Helden mit der schon bestehenden Tradition ganz unähnlich schafft, es schon sei; wer aber den dritten Weg wähle (d. h. wer treu nach dem Original kopiere), sei sicher, es nicht leicht zu werden (84,12 ff.).

Für das warme Interesse, das Schlegel den Werken des englischen Dramatikers entgegenbrachte, spricht auch die Thatsache, dass Johann Heinrich, unter seinen Papieren Übersetzungen einzelner Scenen 'aus dem Shakespear, Maffei und Metastasio' vorfand, 'welchen aber', seiner Meinung nach, 'ob sie gleich an sich für gute Übersetzungen gelten können, kein Platz in dieser Sammlung zu gehören schien'[1]). Dieses harte Urteil bedauern wir lebhaft und hoffen, dass der glückliche Zufall sie noch wird zum Vorschein kommen lassen. Sollten sie derselben Zeit wie diese Abhandlung angehören, so erlaubt uns die Übersetzung der Rede des Antonius, die Schlegel (76,25) 'teils etwas genauer, teils etwas deutscher' wiederzugeben sich bestrebte, auch auf jene Versuche einen Schluss zu ziehen. Genauer ist sie, denn sie stimmt in der Verszahl mit dem Original überein, auch versteht es Schlegel noch besser als v. Borck, Shakespeares markige Worte in die widerstrebende Form des Alexandriners hineinzuzwängen[2]). Hätte er sich aber schon hier zur Wahl eines reimlosen Metrums entschlossen, so wäre diese Probe noch um vieles 'deutscher' geworden. Dabei lässt sich die Absicht, die ihm etwa anstössig oder schwülstig erscheinenden Ausdrücke

---

1) Werke 4, 274; vgl. auch Kobersteins 'Vermischte Aufsätze' S. 180, Anm.

2) Die Gottschedin hat im 'Zuschauer' einige Verse Shakespeares nicht gerade übel in Alexandrinern wiedergegeben.

und Wendungen zu mildern, nicht verkennen. So giebt er z. B. das 'quarter'd with the hands of war' (3, 1, 268) nicht wie v. Borck mit 'Wie Kinder durch die Hand des Kriegs geviertheilt werden', sondern sagt: 'Wenn ihr (der Mutter) des Krieges Arm den letzten Sohn erstickt'; und anstatt (3, 1, 273) 'let slip the dogs of war' wörtlich zu übersetzen, sagt er: 'Und Krieg und Furien heisst er entfesselt wüten', was v. Borck richtiger mit: 'Er hetzt die Kriegeshund auf unsre Grenzen an', wiedergiebt; besonders fällt dies auf in der Übersetzung der Schlussverse:

That this foul deed shall smell above the earth
With carrion men, groaning for burial (3, 1, 274f.).

v. Borck: Bis dieser Meuchelmord der Erden Antlitz füllet
Mit stinkend Menschenaas, was nach Begräbniss brüllet.

J. E. Schlegel: Bis dieser freche Mord, so weit die Erde geht
In Menschenaase stinkt, das um Begräbniss fleht.

Sonst finden wir nur einmal noch den Namen Shakespeares in den Schlegelschen Werken und da nur beiläufig erwähnt. Im 35. Stück des 'Fremden' vom 7. Dezember 1745, wo er dem Saxo Grammaticus folgend, berühmte Beispiele von Redlichkeit und Verschlagenheit aus der Sagengeschichte Dänemarks erzählt, erwähnt er auch Hamlets, 'des Ulysses im Norden', und bemerkt dazu in der Fussnote: 'Man sehe von Hamleth oder Amleth, dessen List und Tapferkeit durch den Shakespear noch bekannter geworden, den Saxo im 3. und 4. Bande.' [1])

Es erübrigt noch ein Wort von dem Urteile Schlegels über das Gryphsche Drama zu sagen [2]). Er hatte auf

[1]) Was Hettner (a. a. O. S. 394) zur Behauptung berechtigte, dass 'mit zunehmender Reife in Schlegel die Erkenntniss und Werthschätzung Shakespeares immer bewusster und klarer' wurde, ist uns nicht ersichtlich.

[2]) Mit Recht hat Werner Söderhjelm (Om J. E. Schlegel, särskildt som lustspeldiktare. Helsingfors 1884. S. 121. Anm. 20) Petersens scharfes Urteil: (heller ikke vidnede det for hans gode smag, at han kunde falde paa att sammenstille S. med G.) zurückgewiesen.

viele Mängel hingewiesen, die 'Leo Armenius' mit 'Julius Caesar' gemein hätte; so wusste er Beispiele von schwülstiger Ausdrucksweise, allzu gehäuften und hochgetriebenen Gleichnissen, niedrigen Worten, gekünstelten Affekten und 'weitgesuchten Gedanken' anzuführen (91,27 ff., 93,15—95,8)[1]. Doch näherte er sich in seiner Ansicht über dies deutsche Drama mehr dem wohlwollenden Urteile Gottscheds, als dem abfälligen Breitingers, welcher meinte[2], dass die Personen der Gryphschen Dramen nur soviel von denen der Lohensteinschen voraus hätten, dass sie in einer menschlicheren Sprache reden; 'und damit ich die Erfindung und Einrichtung der Tragödien dieses Poëten mit Stillschweigen übergehe, will ich nur sagen, dass er die Gemüthes-Bewegungen, die Sprache, den Gang und Lauf derselben, ihr wahres Mass eben so wenig gekannt habe, als Lohenstein, und eben so frostig behandle. Beyde bewegen uns zwar zum Mitleiden, . . . es ist [aber] ein eckelhaftes und kein angenehmes Mitleiden. . . . Ob wir bey ihnen irgend ein bequemes Gleichniss, das am rechten Orte stehet, anträfen, so müssen wirs mehr dem blinden Glücks-Fall als der Wahl des Verfassers zuschreiben.' Besonders mit Rücksicht auf den 'Leo Armenius', dessen Gleichnisse er nur mit grosser Zurückhaltung billigt, kommt er zur Ansicht[3], dass in Gryphs dramatischen Charakteren ebensowenig Leidenschaft als Wahrscheinlichkeit wahrzunehmen sei. 'Wir mercken bald, dass man uns nicht auf den Schau-Platz, sondern in die Schule eines Sophisten und Declamators geführt hat.'

---

[1]) Schlegel citiert nach der dritten Ausgabe: 'Freuden und Trauerspiele auch Oden und Sonette. Breslau. 1633.' oder vielleicht auch nach der vierten mit der dritten übereinstimmenden von Christian Gryphius besorgten Ausgabe vom J. 1698. Vgl. die Ausgabe H. Palms S. 9. (162. Band der Bibl. d. litt. Vereins in Stuttgart.)

[2]) Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Zürich, Orell et Comp. 1740. S. 222 f.

[3]) a. a. O. S. 232 f.

Ein sehr gerechtes Urteil fällte über Schlegels Ansichten der Recensent des 3. Bandes seiner Werke[1]: 'Der Herr Verfasser thut unserm alten A. Gryph die Ehre an, eine Vergleichung zwischen ihm und Shakspear anzustellen. Der Vortheil ist unstreitig auf des letztern Seite, und niemand wird itzt leicht dem Verfasser widersprechen, wenn er sagt 'dass bey dem Shakspear überall eine tiefere Erkenntniss des Menschen, als bey Gryph hervor zu leuchten scheine.' Inzwischen verdient der letztere immer unter unsern alten Tragödienschreibern eine der ersten Stellen, und wir würden vielleicht weiter seyn, wenn unsre witzigen Vorfahren den Spuren dieses braven Mannes nachgegangen wären'.

Die grosse Bedeutung dieser 'Vergleichung' beruht demnach auf folgenden Ergebnissen. Erstens findet er in der Shakespeareschen Tragödie denselben grossen Vorzug einer kühnen, grossartigen Charakterzeichnung verwirklicht, den er zwei Jahre früher beim antiken Drama mit so beredten Worten hervorgehoben hatte; sein Verdienst ist es somit, wenn auch stillschweigend, doch als erster auf den inneren Zusammenhang dieser sonst so verschiedenen Dramengattungen hingewiesen zu haben. Dies ist von einer um so grösseren Tragweite, als ja gerade aus diesen beiden Quellen heraus das deutsche Drama sich gestaltete. Zweitens enthält dieser Aufsatz die erste hervorragendere Auseinandersetzung des Verhältnisses der Geschichte zum Drama. Zwar wagt es Schlegel noch nicht, dem schöpferischen Geiste ein allzugrosses Feld einzuräumen, ja, es ist seiner Meinung nach keine grosse Kunst, 'der Phantasie die Zügel schiessen zu lassen', aber er anerkennt die ästhetische Berechtigung einer grösseren Freiheit in der Verarbeitung der Geschichte zu dichterischen Zwecken, besonders da, wo es sich um die künstlerische Gestaltung eines Charakters handelt. Dadurch entfernt er sich unendlich von den Ansichten Gottscheds, bleibt aber noch

---

[1]) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften 1, 41; vgl. S. LXVI.

ebenso weit hinter Aristoteles zurück; ein Verständnis für die grossen Worte des Stagyriten, dass die Dichtkunst philosophischer sei als die Geschichte, dürfen wir bei ihm weder suchen, noch von ihm verlangen.

Als das beachtenswerteste, was über diese Frage seit dem Erscheinen dieses Aufsatzes bis auf Lessing, durch den wir erst die Worte des Aristoteles zu deuten gelernt haben, geschrieben worden, erachten wir die Ausführungen Johann Adolph Schlegels, die sich seiner Übersetzung von Batteux's 'Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz' anschliessen. Besonders möchten wir folgende Anmerkung hervorheben[1]: 'Man denke sich die historische Begebenheit den theatralischen Regeln so vollkommen angemessen, als sie vergeblich gesucht werden wird! Sie scheine sich für die Schaubühne sozusagen zugetragen zu haben. Allezeit wird dem Dichter genug übrig gelassen sein, dass er, ein Nachahmer zu werden, nicht entübrigt seyn kann.'

Auf Gottsched konnte dieser Aufsatz keinen Einfluss ausüben, doch gelangte auf diesem Wege der Name Shakespeares in die dritte Auflage der Critischen Dichtkunst. Nachdem der Verfasser in einer Note zur 'Ars poetica' bemerkt hatte[2], dass von einem Helden viele Tragödien gemacht werden können: 'so ist z. E. Julius Caesar vom Schackespear, von der Jungfer Barbier und von Voltaire, Cato von Addison, des Champs und von mir beschrieben worden', stellt er den Julius Caesar und jenes elende von Kästner recensierte Machwerk 'Die Begebenheiten Telemachs auf der Insul Calypso' auf eine Stufe[3], indem er beide als Werke kennzeichnet, 'die in allem andern Zubehör des Trauerspiels, in den Charactern, in dem Ausdrucke, in den Affecten etc. glücklich gewesen: aber in der Fabel sehr wenig gelungen seien.' An einer anderen Stelle verlacht er diejenigen Dramen,

---

1) Zweyte Auflage. Leipzig 1759. S. 209.
2) CD.³ S. 25. Anm. 52.
3) CD.³ S. 712.

die mit der Geburt des Helden anfangen und mit dessen Tode enden und meint: 'Haben es die Engländer nicht völlig so schlimm gemacht; so ist es doch nicht viel besser. Schakespears Caesar hebt vor der Ermordung Caesars an, und dauret bis nach der philippischen Schlacht, wo Brutus und Cassius geblieben' [1]). 'Wie lustig Schakespear den Geist Caesars in seinem Trauerspiele aufgeführet, das sehe man in der deutschen Übersetzung desselben nach' [2]). Am weitläufigsten hat sich Gottsched in den 'Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers' ausgesprochen [3]). In demselben 'die Arbeit eines unseligen theatralischen Dichters, dem die Zuchtruthe irgend eines gründlichen Kunstrichters eine regellose Geburt zu schanden gemacht', vermutend, erlaubt er sich im Gegensatz zu der Ansicht des Spectators, 'dass jeder nur ein einziges von Shakespeares theatralischen Gedichten, darinnen nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet ist, lieber habe als irgend eine Geburt unsrer neuen Kunstrichter darinnen keine verletzet ist', folgendes kühne Urteil zu fällen: 'Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dieser Hindansetzung der Regeln entspringen, die sind auch bey dem Schakespear so handgreiflich und ekelhaft (!), dass wohl niemand, der nur je etwas vernünftigers gelesen, daran ein Belieben tragen wird. Sein Julius Caesar, der noch dazu von den meisten für sein bestes Stück gehalten wird, hat so viel niederträchtiges an sich, dass ihn kein Mensch ohne Ekel lesen kann. Er wirft darinnen alles unter einander. Bald kommen die läppischten Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlüngeln [4]) um sich schmeissen, und tausend Possen

---

[1]) $CD^3$. S. 714.
[2]) $CD^3$. S. 725.
[3]) CB. 8, 143—172. 29. Stück v. J. 1742. S. oben S. LXXVIII. Die betreffende Stelle S. 143 und 161 f.
[4]) An diesen Worten hatte bereits Schlegel (72,24 ff.) Anstoss genommen.

machen; bald kommen wiederum die grössten römischen Helden, die von den wichtigsten Staatsgeschäfften reden. .... Die Zeit ist schön darinnen beobachtet, dass diess Trauerspiel mit der Verschwörung wider den Caesar anfängt und mit der pharsalischen (!) Schlacht aufhöret. Auch die Gespenster sind darinnen nicht vergessen, vor welchen Brutus eine recht kindische Angst hat; ungeachtet er sich kurz zuvor einen derben Rausch getrunken, um den Tod seiner Gemahlinn Portia, zu verschmerzen.' Wie falsch Gottsched im Schlegelschen Aufsatze gelesen hatte, oder richtiger, wie sehr er denselben missverstehen wollte, ersehen wir aus folgenden Worten: 'Wer übrigens eine vollständige Nachricht und Untersuchung dieses Trauerspiels sehen will, der lese nach, was in diesen Beyträgen im VII. Bande davon bereits gemeldet worden; so wird man gar leicht inne werden, wie ungegründet die Hochachtung sey, die unser Gegner (er meint hiemit den Spectator) gegen den Schackespear blicken lassen.' (a. a. O. S. 162.)

Das Sündenregister der Gottschedschen Schule weist noch ein schweres Vergehen gegen den guten Dichterruf Shakespeares auf. Christlob Mylius, der 'Hallische Bemüher', hat es sich in der 'Critischen Untersuchung: Ob, und in wie fern die Gleichnisse in den Trauerspielen statt finden?' [1]) nicht nehmen lassen, dem grossen Dichter wegen der bereits von Schlegel gerügten Gleichnisse eins zu versetzen. Dass er hier die Abhandlung des letzteren vor Augen gehabt, erhellt deutlich aus der Nebeneinanderstellung des Gryphschen Leo und des Shakespeareschen Caesar (S. 405—407); doch sind diese Ausführungen zu unbedeutend und der Ton, in dem sie geschrieben, bringt der Gottschedschen Zeitschrift zu wenig Ehre, als dass wir näher auf dieselben eingehen sollten.

Bevor wir uns jedoch der weiteren Betrachtung der sich immer selbständiger und eigenartiger entwickelnden

---

[1]) CB. 8, 394—420. 31. Stück v. J. 1743.

dramaturgischen Ideen Schlegels zuwenden können, müssen wir noch vorher in Kürze die Hauptergebnisse seiner weitläufigsten und abstraktesten, aber zugleich auch am genauesten ausgearbeiteten und gegliederten Untersuchung, der 'Abhandlung von der Nachahmung', zusammenfassen.

Hart an der Scheide des Jahres 1741, am 2. Dezember, hielt er eine Rede in der Gottschedschen Rednergesellschaft, in der er zu beweisen sich vornahm, 'dass die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse'. Nach seines Bruders Heinrich Ansicht wurde diese ursprünglich zur Aufnahme in die 1743 von J. C. Löschenkohl herausgegebenen 'Übungsreden' dieser Gesellschaft bestimmte Arbeit deswegen nicht aufgenommen, 'weil sie den damals herrschenden Grundsätzen allzuoffenbar widerstritt' [1]. Da aber diese Rede, oder richtiger gesagt, die daraus entstandene Abhandlung nichts wesentliches enthält, was sich nicht auch in den betreffenden Paragraphen des zweiten Teiles der 'Abhandlung von der Nachahmung' finden liesse, so ist es wahrscheinlicher anzunehmen, dass Gottsched dieselbe deshalb von den Übungsreden ausschloss, weil er, wie billig, die gleichen Ideen nicht in zweien unter seiner Aufsicht stehenden Publikationen gleichzeitig veröffentlichen wollte. — Ein Zufall aber wollte es, dass diese Abhandlung gleichzeitig mit dem übereinstimmenden Teile der Abhandlung von der Nachahmung im J. 1745 erschien; letztere im ersten Bande des Neuen Büchersaals, jene im ersten Bande der Bremer Beyträge [2], also drei Jahre nach dem Erscheinen des ersten Teiles der 'Abhandlung von der Nachahmung'. Dies könnte leicht zur irrigen Anschauung verleiten, als wäre die 'Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung' als ein Zusatz, eine Vervollständigung der

---

1) Werke 3, 165.
2) 5. Stück S. 499—511.

grossen Untersuchung über die Nachahmung zu betrachten. — Es verhält sich aber gerade umgekehrt und aus den einleitenden Bemerkungen (97,7–17) geht klar hervor, dass Schlegel zur Zeit der Vorbereitung dieser Rede an eine ausführliche, eingehende, rein theoretische Erörterung des Begriffes und der Grenzen der Nachahmung gar nicht dachte. Die theoretischen Ausdrücke, mit deren Feststellung er sich erst im § 1 der grossen Abhandlung beschäftigt, sind hier noch schwankend und unbestimmt: das Ergebnis der Arbeit des Künstlers heisst hier bald Bild (97,35), bald Nachbild (98,11); auf das Vergnügen, als den Endzweck jener Nachahmung, weist er zwar schon hier hin (101,24 ff.), ebenso wie er es im 'Schreiben über die Comödie in Versen' gethan hat, aber nicht mit solcher Bestimmtheit, wie in der grossen Abhandlung, wo der polemische Seitenhieb gegen die 'strengen Sittenrichter' sich vielleicht auf das abfällige Urteil des Oberhauptes der Rednergesellschaft über diese Rede zurückführen lässt.

Da die §§ 20. 21 und 23 der 'Abhandlung von der Nachahmung' wesentlich die Grundideen dieser Rede wiedergeben, so ist es überflüssig, hier auf den Inhalt näher einzugehen. Diese Übereinstimmung erstreckt sich sogar bis auf einzelne Beispiele; in beiden Arbeiten finden wir z. B. dieselben Bemerkungen über die Darstellung der Helden des Altertums und der Könige auf der Bühne, dieselbe aus einem Hang zum Idealisieren entspringende Forderung, das Peinliche und Schreckliche bei der Darstellung eines Rasenden oder Sterbenden möglichst zu lindern; selbst die wahrscheinlich durch Voltaires Alzire hervorgerufene Anmerkung über das Kostüm der Amerikaner finden wir an beiden Orten (104,15–18 u. 155,15–20); nur was dort kurz angedeutet und in Zusammenhang mit den theoretischen Ausführungen gebracht ist, wird hier breiter und selbständiger behandelt.

Besonders ist dies aus der Besprechung zweier wichtiger Punkte, des Charakters im Lustspiel und

der Darstellung des Todes auf der Bühne ersichtlich. Wie aus der höchst geistreicher Bemerkung über die Charaktere des Lustspiels (101,33—102,8) hervorgeht[1]), ist Schlegel damals noch ganz in den Banden Molières, der seine grossartigen Typen vollkommen von einem Laster, von einer Lächerlichkeit ganz erfüllt darstellte; er fordert also noch von einem Komödienschreiber mehr typische Masken, als wirkliche Menschen. Erst einige Jahre später geht er zu der mehr individualisierenden Art der zeitgenössischen Lustspieldichter Frankreichs über, die 1757 in den geistreichen, auch von Lessing so günstig aufgenommenen[2]) Ausführungen des Engländers Hurd eine theoretische Begründung fand.

In betreff der Darstellung des Todes auf der Bühne (103,1–30) möchten wir auf die 'Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen, in sofern man sie nämlich vor den Augen der Zuschauer solle sterben oder ihren Tod erzählen lassen' in Gottscheds Beyträgen[3]) aufmerksam machen. Der von Gottsched beeinflusste Verfasser unterscheidet eine innere Wahrscheinlichkeit und eine Wahrscheinlichkeit der Vorstellung und sieht bloss letztere für den Dichter als bindend an[4]). Er erklärt infolgedessen die grausamen und widernatürlichen Todesarten in Übereinstimmung mit Schlegel für unstatthaft, doch möchte ersterer solche Fälle ganz abschaffen, während letzterer nur auf die Milderung, auf die Idealisierung derselben dringt. Ja, Schlegel tadelt es geradezu, den Sterbenden abgehen zu lassen, was der anonyme Verfasser oberwähnten Aufsatzes als Regel hinstellt, von der nur dann eine Ausnahme gemacht werden könne, wenn dieser Tod zur Schürzung des Knotens unumgänglich notwendig ist. Moses Mendelsohn urteilt über diese Stelle, die er im Adolf Schlegelschen Batteux citiert fand,

---

1) Vgl. S. CXXII.

2) Hamb. Dram. Stück 92 u. 93. Vgl. u. S. CXXXVIII f. Anm. 2.

3) 4, 390—406. 15. Stück v. J. 1736.

4) a. a. O. 397.

im 83. Litteraturbrief bei Gelegenheit einer Besprechung des letzteren Werkes folgendermassen[1]: 'Diese Anmerkung ist ebenso~~wenig~~ bekannt als richtig, allein man bemerke den Unterschied zwischen dem Ekel und dem höchsten Grad des Entsetzlichen', wobei er bemerkt, dass man die körperliche Vorstellung, die Pantomime, *das Entsetzen* mässigen müsse; das *Entsetzliche* selbst könne aber der Dichter so weit treiben, als er nur immer wolle.

Wie wir sehen, sind die von Schlegel angeführten Beispiele — und wie wichtig sind sie bei einem auch dichterisch schaffenden, also in sinnlichen Anschauungen denkenden Geiste! — fast ausschliesslich dem Drama und der Bühne entnommen. Ist ein dramaturgisches Problem nicht schon der Ausgangspunkt seiner Erörterungen, so mag er immerhin mit Wolff demonstrieren und mit den französischen Aristotelikern ästhetische Theorie entwerfen, schliesslich muss doch immer der Ästhetiker dem Dramaturgen den Platz räumen. Sind auch seine Versuche im Epos nicht zu unterschätzen, verdienen auch seine lyrischen Sachen besonders von der Seite der Form eine eingehendere Würdigung, die starken Wurzeln seiner Kraft liegen doch im Drama. Nur wenn man sich dies immer vor Augen hält, lernt man ihn recht schätzen und verzeiht ihm die empfindlichen Lücken, die seine Theorie, welche doch das Gesamtgebiet der Kunst umfassen wollte, aufweist. Auch ihn durchweht schon der unruhige Geist seines Jahrhunderts, jenes drangvolle Streben des Individuums, sich zu äussern, sich mit der Masse in nähere Berührung zu bringen. Einmal, *ein einziges* Mal nur hat dieser bescheidene, gefühlvolle, hochgebildete Mann dem Drange nach einem nicht gelehrten, aber empfänglichen Publikum Ausdruck verliehen (142,18–35), aber stets lebte und webte in ihm — er gestand es selbst — der edle Trieb, auf die Bretter eine erdichtete Welt hinzu-

[1]) Gesammelte Schriften, Leipzig 1844. 4, 2, 13. Vgl. S. VIII. Anm. 3.

zaubern, stets fühlte er sich magisch angezogen von jener Kunst, wo der Mensch, als deren einziger Vorwurf, sich am ergreifendsten, am leidenschaftlichsten, am wahrsten äussert.

Wir dürfen nie vergessen, in welch frühe Zeit die ersten Früchte seiner Neigung, ja seiner Leidenschaft fürs Drama und fürs Theater zurückreichen. Je grösseres Gewicht wir darauf legen, desto unwesentlicher und unbedeutender wird uns die Rolle, die Gottsched in seiner geistigen Entwicklung gespielt hat, erscheinen. Trotzdem dass, oder vielleicht eben deswegen, weil beide längere Zeit auf demselben Gebiete, im nahen, wechselseitigen Verkehre, ja eine Zeit lang im Banne gleicher oder doch ähnlicher Anschauungen thätig waren, tritt die Verschiedenartigkeit beider um so schärfer hervor. Gottsched, kalt, unerfreulich, beschränkt, doch wie jeder Purist von den besten Absichten geleitet, schliesst die alte Zeit ab, Schlegel eröffnet — im Drama wenigstens — eine neue. Gottsched ist eine Erscheinung, wie man sie sonst am häufigsten in Museen zu finden pflegt; er sammelt mit grosser Mühe und von allen Ecken und Winkeln, er stellt auf, er katalogisiert, er ist gefällig und freundlich gegen jeden, der sein Museum besucht und lobt, er ist glücklich, wenn fleissige Hände sich regen, wenn das von ihm Ausgestellte kopiert, nachgeahmt wird. Ja, in freien Stunden modelliert er mitunter auch selbst, nimmt von diesem Abguss den Kopf, von jenem die Hand, aber er ist ehrlich und wissenschaftlich genug, um die Originale der einzelnen Partieen offen zu nennen. Schlegel dagegen, kaum hat er als fleissiger Besucher dieses Museums seine Lehrjahre vollendet und die zahlreichen dort aufgenommenen Eindrücke verarbeitet, ging gleich an ein freudiges selbständiges, frei künstlerisches Schaffen. Ohne ein himmelstürmendes Genie zu sein, besass er doch ein sehr bedeutendes und feines Talent, und hatte nicht nur in kürzester Zeit den Höhepunkt der damaligen Bildung erklommen, sondern war seiner Zeit

auf manchem Gebiete, besonders aber auf dem des Dramas vorangeeilt.

Von allen Kunsttheorien, von ausländischen sowohl als von originell deutschen — zu letzteren müssen wir die Baumgartensche im eminenten Sinne rechnen — welche mag wohl einen Dramatiker, einen Geist also, der im Schaffen der dem wirklichen Leben der Gegenwart und Vergangenheit am nächsten kommenden Gestalten und Erscheinungen sich am freiesten giebt und sein bestes leistet, am meisten angesprochen haben? Es räumte ja weder die rein lyrische Begeisterungstheorie Louis Racines, noch Baumgartens episch-lyrische Definition von der 'vollkommen sinnlichen Rede' dem Drama jene Stellung ein, die Schlegel gemäss seiner Neigung und seiner Begabung demselben angewiesen haben wollte. Wenn er sich überhaupt den Luxus einer Theorie gönnen wollte, so konnte ihm nur eine solche behagen und seinem poetischen Bedürfnis genügen, die in der Darlegung des Verhältnisses zwischen Leben und Kunst, zwischen Wahrheit und Dichtung gipfelt. Diesen Anforderungen entspricht aber in erster Linie die Nachahmungstheorie. Weder Gottsched noch Breitinger, die doch beide trotz so verschiedener Ergebnisse auf diese Theorie sich stützen, haben Schlegel auf dieselbe gebracht; dass er unter den so zahlreichen, nach verschiedenem Mass' und Muster verfertigten ästhetischen Theorien, mit denen die französische 'Académie des inscriptions et belles lettres' aufwarten konnte, gerade die Nachahmungstheorie wählte, ist eben erst eine Folge, ein psychologisches Ergebnis seiner poetischen Anlage und Begabung fürs Drama und zugleich ein Beweis mehr, wie sehr die weitverbreitete Ansicht von der Priorität der Theorie der Einschränkung bedarf.

Dadurch möchten wir aber den Wert der grossen 'Abhandlung von der Nachahmung' durchaus nicht geschmälert haben. Wenn sie auch nicht in dem Masse originell ist, wie sie allgemein dafür gehalten wird, so

besitzt sie doch Vorzüge genug, um deren willen es Schlegel wohl verdient, den ihm von R. Zimmermann, K. Fischer und Lotze verweigerten und erst in jüngster Zeit von Dr. H. v. Stein eingeräumten[1]) Platz in der Geschichte der deutschen und allgemeinen Ästhetik einzunehmen. Er selbst scheint ziemlich viel von derselben gehalten zu haben, da diese Abhandlung die einzige von den früheren Prosaschriften ist, die er im Briefwechsel mit Bodmer und zwar im Briefe vom 13. September 1745 erwähnt[2]): 'Ich ersuche Ew. HochEdelgeb. meine Abhandlung von der Nachahmung in den critischen Beyträgen, von welcher der letzte Abschnitt schon längst von mir ausgearbeitet, aber noch nicht gedruckt ist, durchzulesen.' — Schlegel hatte auch allen Grund, über die Fahrlässigkeit, mit der Gottsched die einzelnen Teile dieser Arbeit erscheinen liess, die Geduld zu verlieren. So erschien der erste Abschnitt (§ 1—15) mit der Unterschrift 'Johann Elias Schlegel beyder Rechte Beflissner' im 29. Stück der 'Critischen Beyträge' vom Jahre 1742 (8, 46—75), die erste Hälfte des zweiten Abschnitts mit der Unterschrift 'Joh. Elias Schlegel' in derselben Zeitschrift im 31. Stück vom J. 1743 (8, 371—394), der zweite Teil dieses Abschnittes jedoch erst im 5. Stück des ersten Bandes des 'Neuen Büchersaals' vom J. 1745, gleichfalls mit seinem Namen untereichnet (S. 415—432). In einem Briefe an Bodmer vom 19. April 1746[3]) berichtet er: 'Die dritte Abtheilung meiner 'Abhandlung von der Nachahmung' wird vielleicht niemals gedruckt werden. Der Herr Professor Gottsched muss etwas kezerisches darinn gefunden haben, weil er eine Lage daraus verloren, und da ich sie ihm noch einmal schickte, sie noch nicht an's Licht gebracht hat.' Wir staunen und wären versucht, entweder anzunehmen, dass Schlegel etwa noch einen dritten dem

[1]) Die Entstehung der modernen Ästhetik. Stuttgart. 1886. S. 375 f.

[2]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 48 f.

[3]) Briefe an Bodmer S. 36.

1745 bereits erschienenen zweiten Abschnitte folgen zu lassen beabsichtigte, oder die richtige Datierung des Briefes in Zweifel zu ziehen; letzteres aber ist nicht zutreffend, da er in diesem Briefe berichtet, er habe 'den Fremden' nunmehr beschlossen[1]), dessen letzte Nummer vom 5. April 1746 datiert ist[2]). Bedenken wir aber den Gang der damaligen Posten; einen Brief Bodmers vom 15. März 1747 bekam Schlegel erst am 10. September[3]). Um Briefe schneller zu erhalten, liess er sie später an seinen jüngeren Bruder, Johann Heinrich, damals Studenten der Theologie in Leipzig, adressieren; doch da er 'Pacquets' nicht anders als zu Messzeiten zu bekommen wusste[4]), so musste das wahrscheinlich nach der Michaelimesse 1745 erschienene 5. Stück des 'Neuen Büchersaales' erst nach der Frühjahrsmesse 1746, also auch nach dem 19. April 1746 (dem Datum des Briefes an Bodmer) in seine Hände gelangt sein.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass eine Stelle aus J. J. Breitingers 'Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse' den unmittelbaren Anstoss zur systematischen Ausarbeitung seiner Gedanken über diese Theorie gegeben hat; denn dieser hielt auch die Poesie für eine Nachahmung der Natur und meinte[5]), dass 'alle Lehr-Bücher von der Rede-Kunst auf die Grund-Regel hinaus lauffen: Studieret die Natur und folget ihrem Wincke. Allein diese Regel ist so allgemein, so weit aussehend und an Begriffen so reich, dass sie nicht alleine vor die Wohlredenheit und Poesie, sondern auch vor die Künste der Bildhauer und Mahler, und fast alle übrigen Künste,

1) a. a. O. S. 36.
2) Werke 5, 438 ff.
3) Im Briefe vom 18. Sept. 1747 lesen wir: 'Ew. Hoch-Edelgebornen Schreiben vom 15. März, welches ich erst vor acht Tagen erhalten.' . . . . (Schnorrs Archiv 14, 49.)
4) Äusserungen aus demselben Briefe.
5) a. a. O. S. 198.

welche in der Nachahmung bestehen, dienet.' Er bemerkt weiter[1]) sehr richtig, dass diese Regel uns weder lehre, was die Natur sei, noch wie man sie nachahmen müsse, sie sage nur, woher die Regeln der Kunst hergeholt sind. 'Ich fand nöthig', fährt er fort, 'diese Erinnerung hier zu thun, weil einige Teutschen, welche seit zehen Jahren, durch das Exempel bekannter Kunst-Richter aus der Schweitz angefrischet, angefangen haben sich in critische Untersuchungen einzulassen, die besagte Grund-Regel: Ahmet der Natur [S. 200] nach, durch einen ungereimten Missbrauch in allen absonderlichen Fällen, als einen Scharwentzel, darein werffen, in dem vortheilhaften Wahne, alle Zweifels-Knoten, als durch zauberische Buchstaben, aufzulösen'; . . . . der Verfasser (der leipziger Critischen Dichtkunst) habe nicht nur vergessen hinzuweisen, was die Natur sei, sondern er habe auch 'selbst keine genaue Begriffe hiervon'.

Hierin müssen wir Breitinger vollkommen Recht geben[2]); Gottscheds Definitionen dieser Theorie, die er überall im Munde führt, gehören zu den unbeholfensten und unklarsten der ganzen Critischen Dichtkunst. Nachdem er im II. Kapitel 'Von dem Charactere eines Poeten' die Nachahmung als das Wesen der Poesie bezeichnet hatte, widmet er dieser Frage das ganze IV. Kapitel 'Von den drey Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel'. Wie mechanisch leblos und äusserlich er diesen Begriff auffasst, ersehen wir aus der Aufstellung der drei verschiedenen Arten der Nachahmung: 1) der blossen Beschreibung oder sehr lebhaften Schilderey (§ 1); 2) derjenigen Nachahmung, 'wenn der Poet selbst die Person

---

[1]) a. a. O. S. 199.

[2]) Ebenso berechtigt ist der Tadel Pyras, das Kapitel von der poetischen Nachahmung sei 'blos historisch-critisch', also 'ganz unzulänglich' und ganz 'nach Art der gemeinen Poetiken'. Fortsetzung des Erweises usw. S. 23.

eines andern spielet, oder einem, der sie spielen soll, solche Worte, Geberden und Handlungen vorschreibt und an die Hand giebt, die sich in solchen und solchen Umständen für ihn schicken'. Diese Art umfasst die ganze lyrische Poesie, den grössten Teil der dramatischen, und denjenigen der epischen, wo die Helden sprechend und in Affekten eingeführt werden (§ 3—5); 3) 'der Fabel, die der Ursprung und die Quelle der Poesie ist' (§ 7). Wie Gottsched durch die unglückselige Sucht, mit Aristoteles zu prunken, zur Feststellung von solchen ganz unklaren, ja unverständlichen Gesetzen kommen konnte, ist unbegreiflich. Dass er übrigens wirklich glaubte, die Nachahmung könne sich wenigstens teilweise auf ein geschicktes Kopieren beschränken, geht deutlich aus folgender Anmerkung im 'Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten'[1]) hervor: 'Ein Maler muss also mehr die Natur selbst nachahmen als fremde Zeichnungen und Gemählde . . . . Und ein Poet muss mehr die schöne Natur, als die Schriften künstlicher Dichter nachzubilden suchen.' Dagegen belehrt uns Schlegel gleich in der Vorbemerkung mit knappen, klaren Worten über den Zweck ($106,_{8-17}$) und die Einteilung ($107,_{15-22}$) seiner Abhandlung; ebenso genau und scharf werden in § 1 die technischen Ausdrücke Bild, Vorbild, Ähnlichkeit und Verhältnis erklärt, wobei wir auf das bei Erörterung seines 'Schreibens über der Comödie in Versen' über den Wolffschen Einfluss Gesagte verweisen müssen.

Besondere Beachtung verdient die in § 2 gegebene Einteilung der Nachahmung in eine dramatische und eine historische ($110,_{17-35}$). Bei den französischen Ästhetikern findet sich auch eine Einteilung der Nachahmung nach Gattungen. So weist Abbé Souchay im 'Discours sur l'élegie'[2]) die Ansicht derjenigen zurück,

[1]) Leipzig 1754, S. 29 unten. Beiläufig sei hier bemerkt, dass Gottsched in diesem Auszuge nicht mit einem Worte der Schlegelschen Aufsätze erwähnt.

[2]) Mémoires de l'Académie 7, 343.

die ein Gedicht im elegischen Mass schon eine Elegie nennen, 'comme si ce fust la nature des vers, et non pas celle de l'imitation, qui distinguât les poëtes.' Bis jetzt wäre nun alles gut, auch den Ausspruch, dass 'man in der Musik das Bild ausser sich hat' (110,12 f.), möchten wir noch zur Not angehen lassen. Doch rechnet Schlegel zur dramatischen Nachahmung auch die 'Gedichte, wo der Poet so gar seinen eignen Affect ausdrücket, also auch die meisten Oden'[1]) (110,26 f.). Mit der Art, wie Schlegel hier über die Lyrik, jene Achillesferse jeder Nachahmungstheorie, hinweggleitet, wird man sich wohl schwerlich einverstanden erklären. Eigentlich liessen sich nur zur Not diejenigen unteren Abarten der Lyrik auf die Weise erklären, in denen des Dichters Gedanken und Gefühle vollständig in den Gefühlen einer zweiten Person aufgehen; doch ist es unmöglich, den Ausdruck 'des eigenen Affects' auf diesem Wege zu erklären. Aus dem Umstande, dass wir in der Poëtik des Aristoteles den Passus über die Lyrik vermissen, erklärt sich auch jene Ratlosigkeit aller älteren Ästhetiker, Fraguier nicht ausgenommen. Letzterer überging die Lyrik in allen seinen Untersuchungen über die Nachahmungstheorie und das einzige Mal, wo er sie in den Kreis seiner Erörterungen zieht, in dem schönen Aufsatze über Pindar[2]), sucht er sie mit Hilfe platonischer Ideen durch die Begeisterung zu erklären. Einer so engen Ansicht über die Lyrik, die sich auf diese Weise auf das didaktische Gedicht beschränken und, um mit Pyra zu reden, 'in den Sümpfen der Hochzeit- und Leichenreime'[3]) stecken bleiben müsste, dürfen wir Schlegel nicht beschuldigen. Vielmehr glauben wir, seine Worte auf folgende Weise deuten zu können: Der lyrische Dichter scheidet

[1]) So betrachteten schon Opitz und Buchner die lyrische Poesie lediglich als einen Appendix zum Drama. Borinski, Die Poetik der Renaissance S. 143.

[2]) Mémoires de l'Académie 2, 33—45.

[3]) Erweis usw. S. 42 unten.

sozusagen aus sich selbst den nur mit diesem einen Gefühle erfüllten Menschen heraus; auf diese Weise betrachtet der denkende und formende Künstler sich selbst, den fühlenden Menschen als sein Vorbild und vollführt so (grösstenteils in Anlehnung an eine für die jeweilige Stimmung als mustergültig anerkannte, überlieferte Form) das Werk der Nachahmung[1].

Wir brauchen mit dieser Erklärung den Vorwurf der Unnatürlichkeit durchaus nicht zu scheuen. Wir geben letztere gerne zu, aber wir fragen: liegt diese Unnatürlichkeit nicht vielmehr in der damaligen Lyrik und zwar — freilich Günther und allenfalls noch Haller ausgenommen —, in der deutschen sowohl als in der französischen? Wir haben darüber ein Selbstbekenntnis aus dem Munde eines französischen Dichters, dem wir wohl den Glauben, den wir den Worten eines klassischen Zeugen schulden, nicht versagen können. In einer wahrscheinlich aus der Feder des damaligen Redakteurs Fraguier[2]) stammenden Recension im 'Journal des Sçavans', werden folgende Worte La Mottes aus seinen 'Odes' (Paris 1706) als besonders wichtig citiert: 'J'ai imité (Anacréon) même jusqu'à sa morale et à ses passions que je désavoue. J'avertis que dans ces Odes Anacréontiques je parle toûjours pour un autre, et que je ne fais qu'y jouer le personnage d'un Auteur dont j'envierois beaucoup plus le tour et les expressions, que les sentimens'[3]. Diese Worte schildern am besten die Lyrik der Spätrenaissance, die etwa zwei Jahrhunderte Europa beherrschte. Mit dem Ausspruche Schlegels über die lyrische Poesie möchten wir das schöne Urteil Danzels in Verbindung bringen, dem zufolge 'Gottsched die Formen und Gesetze der Renaissancepoesie ohne allen Kunstsinn

---

1) Vgl. die u. S. CXXI angezogene Stelle aus Ad. Schlegels Batteux.

2) Jahrgang 1707, S. 13. Vgl. auch Prutz, Geschichte des deutschen Journalismus 1, 260 ff.

3) Odes et autres Ouvrages de Mr. de la Motte. Amsterdam 1711. Discours sur la Poësie en général usw. S. LVIII f.

aus einem rein prosaischen Gesichtspunkte empfahl; wogegen sein Schüler Elias Schlegel ein Bewusstsein über die Gesetze der Renaissancepoësie ausspricht, wie es sonst in jener Zeit nirgend vorkommt' [1]). Für diese Lyrik reichte Schlegels Theorie von der 'dramatischen Nachahmung' vollständig aus.

Ähnlichkeit herrscht zwischen zwey Dingen, wenn die korrespondierenden Teile einerlei Verhältnis haben (§ 3); doch betrachten wir Bild und Vorbild nicht in Hinsicht auf alle ihre Teile, sondern wir können die nachahmende Thätigkeit nur auf eine Beschaffenheit des Vorbildes beschränken; die Nachahmung hat ihren Zweck erreicht, wenn auch nur in diesem einen Teile zwischen Vorbild und Bild die angestrebte Ähnlichkeit obwaltet [2]). Die Anzahl der nachgeahmten Beschaffenheiten, die Vielheit der Ähnlichkeiten macht den Grad der Nachahmung aus (§ 4. 5. 10). Durch diese wichtige Bemerkung, deren Schärfe und Richtigkeit bereits Danzel hervorgehoben hat [3]), wird mit einem Schlage ein Standpunkt gewonnen, zu dem sich die deutsche Ästhetik bis nun nicht aufgeschwungen hatte.

Es ist aber kein Zufall, dass Schlegel zur Erläuterung dieser grundlegenden Bemerkung nicht etwa auf eine berühmte Schilderung oder auf einen besonders kunstvoll ausgeführten dramatischen Charakter verweist, sondern Gleichnisse (eines von Gryphius, das andere von Haller) anführt. Was er hier vom Verhältnis des Bildes zum Vorbilde sagt und durch Gleichnisse veranschaulicht, stimmt nämlich sehr genau mit der von Breitinger für die Gleichnisse entworfenen Theorie überein. Nachdem derselbe in der erwähnten 'Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleich-

---

1) Lessing 1², 487.

2) Vgl. Quatremère de Quincy a. a. O. I. Partie § 3. 'Que la ressemblance qu'il est donné à chaque art de produire ne peut être que partielle'. S. 15—20.

3) Gottsched S. 274.

nisse' zugegeben[1]), dass zwei ganz ähnliche Dinge nicht anzutreffen seien, sagt er: 'So hindert dieses doch nicht, dass zwischen zweyen Dingen, nicht in einem, zweyen, oder mehr besondern Stücken und Umständen eine vollkommene Ähnlichkeit herrschen sollte; .... inmassen eben nicht erfordert wird, dass die Dinge, die in Vergleich kommen, in allen oder den meisten besondern Stücken mit einander übereinstimmen. Daneben gehöret auch mehr Witz dazu, einige Ähnlichkeit zwischen gantz verschiedenen .... Dingen zu entdecken.'

Doch wären dies alles abstrakte, unausführbare Ideen, wenn der Nachahmende nicht eine Materie fände, um darin seine Kunst zu bethätigen; diese Materie heisst nach Schlegel das Subjekt der Nachahmung; für den Bildhauer ist es der Stein, für den Maler die Tafel, für den Dichter die abgemessenen Worte (118,13 f.) oder wie er sich im § 8 (120,22) noch bestimmter ausdrückt, die Verse; aus letzterer Behauptung ersehen wir zugleich, wie wenig ihn die Gründe Straubes zu überzeugen vermochten (120,12–22 u. 121,13–28) (§ 8. 9). Hoch anzurechnen sind ihm die wenn auch wenigen Anmerkungen, die er im § 7, anknüpfend an den Grundsatz, dass, was der Beschaffenheiten des Vorbildes entbehrt, kein Bild desselben abgeben könne, über die Grenzen der einzelnen Künste, gleichsam als stillen Protest gegen die damalige Verbildung des Geschmacks hinwirft (118,35—119,30). Sehr wichtig ist seine Bestimmung, dass es nicht die wesentlichen Teile des Vorbildes sind, die eine Nachahmung zulassen, ja dass eine solche Nachahmung den Begriff der Kunst geradezu zerstören würde; trotzdem, meint er, könne die Ähnlichkeit aufrecht erhalten werden; gleichsam als Ersatz treten dann zum Bilde solche Beschaffenheiten hinzu, deren das Vorbild entbehrt. Der höchste Grad der Ähnlichkeit, jene angenommene Übereinstimmung zweier Dinge in allen Be-

---

[1]) I. Kap. 'Von den erleuchtenden Gleichnissen' S. 11.

schaffenheiten, also auch im Subjekt, ist vom höchsten Grade der Nachahmung sehr unterschieden, denn letztere erstreckt sich zwar auf die Übereinstimmung möglichst vieler, ja aller Teile des Bildes und Vorbildes — aber nur sofern dieselben der Nachahmung fähig sind, das Subjekt des Vorbildes ist aber von der Nachahmung ausgeschlossen (§ 9. 10. 11). Mit bewunderungswürdiger Schärfe setzt er in § 12 den Unterschied zwischen dem höchsten Grad der Ähnlichkeit und dem höchsten Grad der Nachahmung auseinander.

Bis jetzt wandelt Schlegel halb seine eigenen, halb die Wege der französischen Ästhetiker; in den folgenden §§ 13. und 14. finden wir destomehr Wolffsche Anklänge. In dem einen fordert er vom nachahmenden Künstler, er solle die Teile des Vorbildes von einander unterscheiden können, also fähig sein, sich möglichst deutliche Begriffe von dem Vorbilde zu verschaffen (125,10–13); im anderen sucht er durch mathematische Beispiele den Grundsatz zu erweisen, dass die Nachahmung, weil sie auf der Übereinstimmung in den Verhältnissen der Teile des Vorbildes mit denen des Bildes beruht, notwendig Ordnung zuwege bringt.

Diese Paragraphen bringen demnach nichts neues und wir thun ihrer nur deswegen Erwähnung, weil sein Urteil über zwei zur Erläuterung angeführte Verse Hallers (127,35. 128,21) viel Widerspruch hervorgerufen und ihm überdies den gewiss unverdienten und unbeabsichtigten Ruf eines 'Erz-Gottschedianers' verschafft hat. Es gab nämlich J. J. Pyra als Entgegnung auf das einseitige und übelwollende Urteil, das Christlob Mylius über Hallers, 'des grossen Berners' [1]), Gedicht vom Ursprung des Übels in den Hallischen 'Bemühungen' [2]) gefällt hatte [3]), den geistvollen 'Erweis, dass die G*ttsch*dianische Sekte den

[1]) Pyra, Erweis usw. S. 78.

[2]) Bemühungen zur Beförderung der Critik und des guten Geschmackes. Halle bei Hemmerde. XVI. St.

[3]) Sie ist nach Lessings Ansicht 'aus Mylius Feder, aber

Geschmack verderbe. Über die Hällischen Bemühungen zur Aufnahme der Critik' etc. heraus[1]), worin er sich auf der letzten (82.) Seite auch gegen die Schlegelsche Critik des Hallerschen Zweiverses wendet[2]).

Die ganze Kritik dreht sich um die Verteidigung des Wortes 'pflücket', das als dem sinnlichen Begriffe nicht vollständig entsprechend Schlegels Tadel hervorgerufen. Wer würde glauben, in diesem harmlosen Gegenstande das Echo der grossen Schlachtrufe der Leipziger und Züricher zu vernehmen? Die sonst so unwesentliche Meinungsverschiedenheit führte zu einem Streite, der als ein Zeugnis der polemisch überreizten Stimmung jener Zeit nicht ohne Interesse ist. Nachdem Pyra anfangs ganz sachlich die Schlegelsche Kritik widerlegt hatte, ruft er plötzlich aus: 'Aber der Ausdruck ist im Deutschen unerhört! Das ist allemal der Grund von dem Tadel der G*ttsch*dianer. Aber eben dadurch reissen sie den ganzen Grund der Dichtkunst ein' [3]). Elias Schlegel, der, wie sein Bruder schon richtig bemerkte[4]), an dieser Stelle den Ausdruck 'unerhört' gar nicht gebraucht hatte, richtete nicht nur im letzten Teile dieser Abhandlung eine scharfe Entgegnung gegen Pyra (159,30—160,19), sondern schrieb auch gleichzeitig an einen guten Freund (Kästner oder vielleicht auch Mylius, der damals beinahe der einzige

---

aus des Herrn Professor Gottscheds Kopfe geflossen' (Vorrede zu den vermischten Schriften des Herrn Christlob Mylius. V. Brief). Vgl. Waniek, Pyra S. 111.

[1]) Hamburg und Leipzig 1743. Vgl. auch Koberstein $3^5$, 313 u. Waniek a. a. O. S. 112f. und o. S. XVII. Anm. 2.

[2]) Mitgeteilt v. J. H. Schlegel Werke 3, 103.

[3]) Vgl. auch Erweis S. 42: 'Besonders ist nichts abgeschmackter, als ihr (der Gottschedianer) gewöhnlicher Ausruf: Dis oder das ist im Deutschen unerhört! Kein Wunder, solche poetische Gedanken sind auch unerhört' und S. 59 unten.

[4]) Werke 3, 103. Vgl. dagegen 20,21. Pyra will aber damit nicht Schlegel, sondern Mylius treffen, der diesen Ausdruck mehrmals im 4. Stück der Bemühungen gebraucht hatte

Verfasser der 'Bemühungen' war)[1]), einen Brief mit einer Widerlegung der Gründe Pyras, der im IX. Stück dieser Zeitschrift ohne Wissen und Wollen (?) Schlegels, wahrscheinlich mit Zuthaten des Herausgebers[2]) abgedruckt wurde. 'Man will darin nichts von dem Titel eines Gottschedianers sagen, den der Verfasser der Abhandlung von der Nachahmung wohl nicht verschuldet hatte.' Ganz richtig wird hierauf der Streit auf das böse 'pflücken' eingeschränkt und statt dessen nach einem kleinlichen Eingehen in die Einzelnheiten das Wort 'schütteln' vorgeschlagen; derselbe Tadel mangelhafter Übereinstimmung zwischen Bild und Vorbild würde aber, meint Schlegel, auch den Horazischen Vers

Juppiter hibernus cana nive conspuit Alpes

treffen[3]).

Wie billig Schlegel selbst darüber später dachte, ersehen wir aus einer interessanten Stelle des Briefes an J. J. Bodmer vom 19. April 1746[4]), worin er sich Bescheid über die Richtigkeit der ausgestreuten Gerüchte vom Tode Pyras erbittet und beifügt: 'Viele von seinen Urteilen sind in der That sehr gründlich, ich finde nur seine Gedanken nicht mit solcher Stärke ausgedrückt, als ich wünschte. Er hat, dünkt mich, nicht Unrecht, dass er eine Kritik über den Vers des Herrn Haller — 'Bald wenn der trübe Herbst die falben Blätter pflükket', — die ich in meiner Abhandlung von der Nachahmung gemacht, widerlegte. Die Antwort darauf, die ein guter Freund von mir ohne mein Wissen aus einem meiner Briefe gezogen und in die 'Hallischen Bemühungen', an denen mir niemals in den Sinn gekommen war, Anteil zu nehmen, einrükken lassen, thut mir selbst nicht

---

1) Vgl. den Brief Fr. v. Hagedorns an Bodmer vom 30. März 1746: Briefe an Bodmer S. 28. Das Datum 1764 ist selbstverständlich verdruckt.

2) Vgl. Werke 3, 103f.

3) Werke 3, 104.

4) Briefe an Bodmer S. 34.

Genüge. Gleichwohl finde ich das Wort pflükket von einer andern Seite nicht allzuwohl ausgesucht. Es scheint mir zu klein für den Herbst, dass er sich beschäftiget, Blätter zu pflükken, und da es zumal die Absicht in der angeführten Stelle ist, den Herbst rauh vorzustellen, so wollte ich lieber, dass er den Boden unter falben Blättern verstekte'[1]).

Aus der Schlegelschen Kritik des Hallerschen Verses spricht aber vor allem das Bestreben, den Leser von der Notwendigkeit einer inneren Übereinstimmung zwischen Bild und Vorbild zu überzeugen. Doch warum wird dieselbe gefordert? Was bezweckt, was bewirkt dadurch der Dichter und der Künstler? Darauf giebt uns Schlegel im Schlussparagraphe des ersten Abschnitts eine Antwort, deren Inhalt uns teilweise aus dem 'Schreiben über die Comödie in Versen' bekannt ist (129,14–32).

Auf diese Weise wird die geheime innere Verbindung zwischen dem Kunstwerk und unserem Gefühlsleben zuwege gebracht und die erste Bedingung der Ästhetik in des Wortes ursprünglichster Bedeutung erfüllt. Gottsched dringt nur aufs moralische, die Sinnenwelt ist ihm verschlossen; aus dem Grunde kann man also nie von einer ästhetischen Theorie Gottscheds im engsten Sinne des Wortes reden.

Der 'Zweyte Abschnitt' dieser Abhandlung ist der Untersuchung und Klarstellung derjenigen Nachahmung, deren Endzweck das Vergnügen ist, gewidmet. Aber wir fragen gleich: Giebt es noch eine andere Nachahmung, noch ein anderes, in der Absicht, etwas Ähnliches zu schaffen, unternommenes Nachbilden? Darauf

---

[1]) Andererseits liess auch Pyra, der wohl inzwischen sein Unrecht eingesehen, in der 'Fortsetzung des Erweises' S. 104 unserem Schlegel Gerechtigkeit widerfahren, indem er ihn den besten 'unter den Gefehrten Gottscheds auf der deutschen Schaubühne' nannte und (daselbst S. 49) die Verteidigung in den Hallischen Bemühungen als Schlegels unwürdig erklärte.

giebt uns Schlegel eine merkwürdige Antwort (§ 16. S. 130 f.): In Hinsicht auf den Endzweck — meint er — ist eine dreifache Nachahmung möglich; 1) entweder will sie vergnügen und wird so zur Grundlage der Künste, oder sie will 2) unterrichten und wird zur Grundlage der historischen Wissenschaften[1]), oder sie will 3) betrügen, sie will die Ähnlichkeit des Bildes so weit bringen, dass sie den Leser, den Zuschauer in den Zustand einer vollkommenen Täuschung zu versetzen vermag. Er nimmt hier sehr entschieden Stellung gegen die Kunst und Kunstkritik seiner Zeit, gegen diese kindischen Atrappen, täuschend nachgemachte Grotten und Ruinen, diese künstlichen aber höchst unkünstlerischen Vexierspiele und Verzerrungen der Natur, von denen sich auch die Grössten seiner Zeit nicht loszusagen vermochten. Wir erinnern bloss daran, dass ein Künstler wie Tiepolo es nicht verschmähte, zwischen die zur Hebung seiner grossartig gedachten und ausgeführten Deckengemälde am Gesimse angebrachten allegorischen Gypsfiguren auch solche mit weisser Farbe so täuschend hinzumalen, dass man sie selbst mit bewaffnetem Auge von den plastischen nicht gleich zu unterscheiden vermag. — Ganz aus denselben unkünstlerischen Voraussetzungen ging die Straubesche Anschauung hervor[2]), der zufolge er eine solche Täu-

---

[1]) Platos Ausspruch, dass die Geschichte eine nachahmende Kunst sei, findet sich auch in den Mémoires de l'Académie des inscr. et belles lettres 2, 185 f. In dem Aufsatze 'Deffense de la poësie', fragt der Verfasser, Abbé Massieu mit Rücksicht auf den Vorwurf, den Plato der Poesie gemacht hat, dass sie eine Nachahmung sei: 'Eh où en sommes-nous, si l'on retranche du monde tout ce que Platon entend par ce mot? Il met de ce nombre généralement tous les arts, et ceux qui tendent à polir l'esprit, tels que sont l'eloquence, la poësie, l'histoire, la grammaire'.

[2]) CB. 7, 298. 'Wenn jener Maler die Weintrauben malt, dass die Vögel dadurch betrogen werden, so hat er gewiss gut nachgeahmt. Aber wenn Praxiteles selbst den gemalten Vorhang von dem Gemälde wegziehen will; wenn der, der die

schung 'das allerempfindlichste Vergnügen' zu erwecken für fähig hielt.

Gegen diese untrüglichen Anzeichen eines verkommenen Geschmackes richten sich in sehr entschiedener Weise die heute noch zu beherzigenden Worte Schlegels (132,19—133,2). Von ganz ungewöhnlicher Schärfe ist besonders folgende Bemerkung (133,30–35): 'Aber in der That finde ich, meinem Gefühle nach, bey der allergenauesten Nachahmung etwas, welches vielmehr eine Gefahr zu irren, als ein Irrthum ist, so lange nämlich das Bild bey dieser genauen Nachahmung noch vergnügt'. Wer vermag diesen Ausspruch eines fünfundzwanzigjährigen Jünglings ohne Bewunderung zu lesen? Wie kommt es, dass man bis jetzt über diesen grundlegenden, ebenso feinen als tiefen Gedanken hinweggelesen, dass man Elias Schlegel zwar als Vorläufer Lessings betrachtete, die Berechtigung dieses Titels aber auf dessen rein dramaturgische Winke und Grundsätze einschränkte?

Lassen wir jetzt einen Grösseren sprechen. Man ist zwar von jeher so sehr gewohnt, dem vor Lessing in der Ästhetik Geleisteten einen rein historischen Wert beizumessen, dass es wohl vermessen scheinen mag, als Parallele zu der Abhandlung eines Leipziger 'beider Rechte Beflissnen' Goethes bewunderungswürdige Anschauungen 'über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke' (1798)[1]) heranzuziehen. Doch ersuchen wir den vorurteilsfreien Leser, folgende Worte Goethes mit Schlegels Betrachtungen zu vergleichen.

Zuschauer: 'Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

---

Kunst verstund, das Nachbild für das Vorbild hielt: glauben sie nicht, dass er in dem Augenblicke das allerempfindlichste Vergnügen gefühlet?'

[1]) Vgl. Goethes Briefe an Schiller vom 24. V. 1798. (2⁴, 74 Nr. 466) und vom 28. VII. 1798 (2,⁴ 91 Nr. 486) und Schillers so bedeutendes Urteil im Briefe vom 2. XI. 1798. (2⁴, 121 Nr. 532).

Anwalt: Gewiss! Erinnern Sie sich der Vögel, die nach des grossen Meisters Kirschen flogen.
Zuschauer: Nun, beweist das nicht, dass diese Früchte fürtrefflich gemalt waren?
Anwalt: Keineswegs! vielmehr beweist es mir, dass diese Liebhaber ächte Sperlinge waren[1]).

Hat nicht Schlegel gerade gegenüber demselben von Straube angezogenen Beispiele von Vögeln, die gemalte Kirschen pickten, die gleiche gegnerische Haltung angenommen? Und weiter!

Anwalt: Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen.

Zuschauer: Nicht gern, und doch ist es eine Art derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

Wodurch unterscheidet sich dies von der Schlegelschen 'Gefahr zu irren?'

Zuschauer: Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben desswegen verlangen, dass ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise geniessen zu können?
Anwalt: Ich bin völlig dieser Meinung.
Zuschauer: Und Sie behaupteten daher, dass ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite?
Anwalt: Es ist meine feste Überzeugung!

Auch Schlegel hätte auf diese Frage des Zuschauers sicherlich keine andere Antwort gegeben; und wollten wir seine Nachahmungstheorie schematisieren, so bekämen wir etwa folgende Zusammenstellung:

| Vorbild | Verhältnis | Bild |
|---|---|---|
| Natur | Zuschauer | Kunst. |

So drängt sich zwischen das Sein und das Erzeugnis der

[1]) Folgende Worte Schillers im oberwähnten Briefe an Goethe v. 2. VI. 1798 ($2^4$, 121 Nr. 532): 'Aber das Gefühl sollte gegen jedes besondere Werk einer besondern Stimmung gerechter sein, und gewöhnlich sind hinter solchen Urtheilen doch nur Sperlingskritiken versteckt' beziehen sich sicherlich auf diese Stelle.

Nachahmung ein Etwas hinein, in dem die Ähnlichkeit und Ungleichheit, die Vergleichung und Unterscheidung sich ausprägt. Wir haben zwischen Kunst und Natur den Zuschauer und nicht den Künstler hineinstellen zu müssen geglaubt, weil ersterer in der Schlegelschen Theorie die hervorragendere Rolle spielt. Schlegel ist nämlich mit dem passiv geniessenden Zuschauer nicht zufrieden, er verlangt einen mitdenkenden, einen mitvergleichenden, dessen Hauptthätigkeit beim Genusse eines Kunstwerkes in der fortwährenden Gegeneinanderhaltung dessen, was der Künstler abbilden wollte, mit dem, was er schuf, besteht. Nur unter Mitwirkung eines dritten wird, nach Schlegels Ansicht, das Kunstwerk etwas lebendiges, ewig dauerndes; nur in dieser fortwährenden Vergleichung und Unterscheidung, nur in der Wahrnehmung der künstlerischen Ordnung erfüllt es seinen wirklichen Endzweck, indem es das edle Vergnügen erweckt.

Zu beweisen, dass das Vergnügen der wirkliche Endzweck der Nachahmung ist, bildet nun Schlegels nächste Aufgabe, die er aber nur zur Hälfte löst. Denn, dass jedes Vergnügen sich selbst Endzweck sei, dem man sich fraglos hingiebt, hält er zu unserem Bedauern für etwas Feststehendes, Unzweifelhaftes, längst Bewiesenes (134,29). Seiner Meinung nach (134,31) besteht unsere Glückseligkeit aus der Zusammenkunft alles möglichen Vergnügens und es liegt nicht in seiner Absicht an der Glückseligkeitstheorie zu rütteln.

Die Abhängigkeit Schlegels von Leibnizischen Ideen tritt hier so hervor[1]), dass es beinahe den Anschein hat, als würde das Hauptergebnis seiner Nachahmungstheorie mit der Leibnizischen Glückseligkeitstheorie stehen und fallen.

Es ist eine sehr eigentümliche Stellung, die er dieser

---

[1]) Vgl. Kuno Fischer, Gesch. d. neueren Philosophie 2², 608—610.

Philosophie gegenüber einnimmt; er führt auf dem Felde der Ästhetik die Glückseligkeitstheorie gegen die mit letzterer so eng verbundene Zweckmässigkeitstheorie ins Treffen, er stellt sich als Verteidiger der ersten gegen 'die strengen Sittenrichter', die Vertreter der anderen; und so geniessen wir hier das merkwürdige Schauspiel, diese beiden neben einander, ja für einander bestehenden Principien sich gegenseitig bekämpfen zu sehen. Interessant und bedeutend wie die Beweisführung, ist auch der aus derselben gezogene Schluss (135,$_{9-36}$).

Wir haben vorhin der aus Frankreich herübergenommenen Grundanschauungen Erwähnung gethan. Neben den bei Gelegenheit unserer Bemerkungen über die Quellen zum 'Schreiben über die Comödie in Versen' erwähnten Akademikern, müssen wir wieder auf Houdart de la Motte verweisen, der auch hier nicht ohne Einfluss auf Schlegels Ansichten geblieben zu sein scheint. Er bemüht sich, die Gründe aufzudecken, warum die Dichter von den Philosophen so oft verachtet worden seien und meint, dies sei nur dem schlechten Gebrauche, den man von ihren Werken gemacht habe, zuzuschreiben; die Dichtkunst selbst sei dafür ebensowenig wie die Beredsamkeit verantwortlich zu machen[1]: 'On voit seulement que son unique fin est de plaire.... Ils [die Dichter] ont laissé le Dogmatique aux Philosophes, et ils s'en sont tenus à l'imitation; contens de l'avantage de plaire'. Er wisse wohl, dass nach dem Ausspruche grosser Männer der Endzweck des Epos darin bestehe, das Gemüt von einer grossen Wahrheit zu durchdringen, der des Trauerspiels, von den Leidenschaften zu reinigen, der des Lustspiels, die Sitten zu bessern. 'Je croi cependant que le but de tous ces Ouvrages n'a été que plaire par l'imitation. Soit que l'imitation, en multipliant, en quelque sorte, les événemens et les objets, satisfasse en partie la curiosité humaine; soit qu'en excitant les

[1]) Odes et autres ouvrages S. XIX f.

passions, elle tire l'homme de cet ennui, qui le saisit toûjours dès qu'il est trop à lui-même; soit qu'elle inspire de l'admiration pour celui qui imite; soit q'elle occupe agréablement par la comparaison de l'objet même avec l'image; soit enfin, comme [XXII] je le croi, que toutes ces causes se joignent et agissent d'intelligence; l'esprit humain n'y trouve que trop de charmes, et il s'est fait de tout temps des plaisirs conformes à ce goût qui naît avec lui.

Wenn also wirklich das Vergnügen der Endzweck der Nachahmung ist und die Kunst sozusagen ihre Aufgabe erfüllt, wenn sie das Werk der Nachahmung gut vollbracht [§ 17] hat, so liegt die freilich von Schlegel noch nicht ausgesprochene Wahrheit, dass die Kunst sich Selbstzweck sei, implicite darin enthalten; dies auszusprechen, die letzten Folgerungen zu ziehen, war aber einem Grösseren vorbehalten.

Da es demnach nicht die Aufgabe der Nachahmung ist, zu täuschen, und das Vergnügen weder aus dem Vorbild noch aus dem Bild an und für sich, sondern aus der Gegeneinanderhaltung beider, aus der Wahrnehmung der da herrschenden Ordnung und Ähnlichkeit entspringt, so muss die Deutlichkeit das erste und hauptsächlichste Gesetz dieser Nachahmung sein Es muss also alles, was diese Ordnung stören würde, so die Zweideutigkeit, der ungewisse Ausdruck; alles, was die Wahrnehmung der einzelnen Teile erschweren würde, so z. B. die übermässigen Zieraten (der Zopfstil!) und die bestechende, fliessende Schreibart gemieden werden [§ 18].

Die bereits hervorgehobenen Bemerkungen (§ 19. 142, 18–35) über dasjenige Publikum, das sich Schlegel als das würdigste und fähigste zum Genusse eines nach seinen Ideen entstandenen Kunstwerkes denkt, liefern einen neuen Beleg für unsere oben ausgesprochene Behauptung, dass er das Vergnügen, welches aus der Nachahmung entsteht, als ein durch die Sinne und nicht durch den Verstand wahrzunehmendes, mithin als ein

in eminentem Sinne ästhetisches aufgefasst wissen will. Während Gottsched bloss für die Auserwählten die Leser und Käufer seiner Dichtkunst die höheren Reize der Poesie für zugänglich hielt[1]), beruft Schlegel weite Kreise, ganze, gesund urteilende, empfindungsfähige Massen zur thätigen und passiven Mitwirkung am Werke der Kunst. Hierin berührt er sich mit einer geistreichen Bemerkung Bodmers in der Vorrede zur 'Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen u. s. w.' (Zürich 1740); nachdem dieser (Bl. 4[b]) den Dichter Saspar (Shakespeare) erwähnt hatte, sagt er[2]): 'Die Neigung .... zu philosophischen Wissenschaften und abgezogenen [abstrakten] Wahrheiten macht unsere Deutschen seit einiger Zeit so vernünftig und so schliessend, dass sie zugleich matt und troken werden; die Lustbarkeiten des Verstandes haben ihr gantzes Gemüthe eingenommen, und diese unterdrucken die Lustbarkeiten der Einbildungskraft. Damit ich dennoch das Auge auf den niedrigern und zugleich grössern Haufen richte, so gebe man, über obiges, Achtung, wie sehr es unsern Landsleuten an einem freyen Geist [Bl. 5[a]] mangelt, der eben so nothwendig ist, wenn man ein schönes Werck empfinden, als wenn man es schreiben soll'.

Schlegel berührt zwei Jahre später im 'Fremden'[3]) diese Frage noch einmal, legt aber schon etwas exklusivere Gedanken an den Tag, eine Wendung, die im Grunde genommen jeder bedeutendere Künstler oder Dichter in seinem Verhältnis zum Publikum durchzumachen hat. Nach der Bemerkung, dass 'die Urtheile eines feinen Geschmackes von dem Gefühle einer gemeinen und ungeübten Empfindung in vielen Stücken nicht anders als

---

[1]) Vgl. M. Koch, Gottsched und die Reform d. d. Lit. Hamburg 1886. S. 16.

[2]) Vgl. auch Kobersteins Grundriss 3[5], 296.

[3]) Nr. 34 vom 30. Nov. 1745. Werke 5, 284 f.

verschieden seyn können', sagt er weiter: 'Ungeachtet die Schönheit an sich selbst eine Sache ist, die, ihrem Wesen nach, Vergnügen erwecket, und den Beyfall und die Bewunderung eines jeden Verstandes erzwingen und zu sich reissen sollte; so erfodert sie doch eine gewisse Fertigkeit der Sinnen, um erkannt zu werden'.

Es bleibt nur noch die Frage übrig: Wie soll das Vorbild, das der Künstler zur Nachahmung wählt, beschaffen sein? Seine Absicht ist ja Vergnügen durch die Wahrnehmung der zwischen Bild und Vorbild bestehenden Ähnlichkeit zu erwecken. Wie aber, wenn der Zuschauer vom Vorbilde eine ganz andere Vorstellung, als der Künstler, hat; wenn ersterer in der Erwartung kommt, eine ganz andere Nachahmung zu finden; wie, wenn das der Phantasie des Zuschauers vorschwebende Vorbild ein ganz anderes als das vom Künstler zur Nachahmung gewählte ist? Wie soll da Ordnung und Ähnlichkeit wahrzunehmen sein, woraus kann da das Vergnügen entstehen? In solch einem schwierigen Falle bleibt dem Künstler nach Schlegels Ansicht nichts anderes übrig, als das eigene Vorbild aufzugeben, und die von demselben Gegenstande im Bewusstsein der Massen fortlebende Ansicht, die T r a d i t i o n sich als Vorbild zu setzen. Dieser Ausspruch, der unseren jetzigen Anschauungen kaum entsprechen dürfte, wird aber erst durch die Vergleichung mit Schlegels Quelle, den Fraguierschen 'Réflexions sur les Dieux d'Homére' [1]) recht verständlich.

Nachdem der gelehrte und fein gebildete Akademiker der Vorwürfe Erwähnung gethan, von denen Homer wegen der Art, wie er seine Götter dargestellt hat, getroffen wurde, sagt er (S. 3): 'Un poëte n'est qu'un poëte, c'est-à-dire, un peintre, un imitateur; il ne produit pas son objet, mais il l'imite, il le peint: cela ne souffre point de difficulté. Quelque idée q u ' i l a i t l u y - m e s m e s u r l a d i v i n i t é, c o m m e i l p a r l e p o u r e s t r e

[1]) Histoire de l'Académie Bd. 3. Mémoires S. 1—7.

entendu et pour plaire, il ne sort point du systeme reçû communément. Ainsi Homére, né au milieu du paganisme, n'a pas dû représenter les Dieux autrement, qu'il ne les a représentez ..... Voilà ce qui a produit la Théologie qu'Homére a suivie, et qu'il a dû suivre comme poëte. Il ne l'a pas inventée, il la reçûë......

Dans cette situation que doit faire ou le peintre ou le poëte? La réponse à cela est aisée. Il doit peindre les dieux tels qu'il les reçoit de la réligion reçûë, et de la tradition des hommes ..... Il a esté mauvais théologien, mais comme il a peint les dieux tels qu'ils estoient dans l'opinion des hommes, pour estre mauvais théologien, il n'en a pas esté moins bon poëte'. Fraguier rechtfertigt und verteidigt einen besonderen Fall, indem er auf den allgemein gültigen Grundsatz verweist, während Schlegel umgekehrt von der Theorie ausgehend, nur zur Erläuterung ein Beispiel hinzufügt (143,17–34). Von dem verschiedenartigen Ausgangspunkte abgesehen, erscheint uns der geistige Zusammenhang unverkennbar; denn was Fraguier von den Göttern Homers sagt, gilt in gleichem Masse von den Helden des Altertums [1]).

Der Umstand, dass wir schon manche ästhetische Erörterung Schlegels auf zwei Quellen, auf die Publikationen der französischen Akademie und die theoretischen Schriften des G. J. Vossius zurückgeführt haben, könnte die Frage berechtigt erscheinen lassen, ob denn unser Schriftsteller nicht näher dem holländischen Gelehrten als den französischen Akademikern steht. Hier haben

---

[1]) Einen ähnlichen Grundsatz führt auch Aubignac in seiner Pratique du Theatre (a. a. O. S. 66) aus Synesius (Encomium calvitii) an: 'C'est-pourquoi Synesius a fort bien dit que la Poësie et les autres Arts, qui ne sont fondés qu'en imitation, ne suivent pas la verité, mais l'opinion, et le sentiment ordinaire des hommes'. Vgl. Druon, Études sur la vie et les oeuvre de Synesius 1859 S. 253 und Volkmann, Synesius von Cyrene. 1869 S. 158 f.

wir die beste Gelegenheit, die Haltlosigkeit einer solchen Vermutung darzulegen. In seiner Poëtik sagt Voss nämlich gerade das Gegenteil von der Fraguierschen Behauptung (Poeticarum institutionum Libri tres. Liber I § 16): 'Sed de Diis non ita facile est absolvere poëtas'; und § 17: 'Interim nonnihil poëtarum culpam minuit, quòd putarent, non sibi deos esse describendos, quales esse debeant, aut reapse essent; sed cujusmodi vulgò esse judicentur'.

Nichts würde gewiss auch näher liegen als einen Zusammenhang zwischen dieser Abhandlung 'Von der Nachahmung' und dem 'Liber De Imitatione, cum oratoria, tum praecipue poëtica' (Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirium. 1647) des G. J. Vossius zu vermuten; diese Arbeit enthält jedoch lediglich eine Anweisung, wie man 'nach berühmten Mustern' arbeiten, wie man Dichter und Redner, um einen höheren Grad der Kunstfertigkeit zu erlangen, nachahmen solle. Dasselbe gilt ferner von Racines 'Dissertation sur l'utilité de l'imitation, et sur la maniére dont on doit imiter' (Mémoires 6, 233—245), wie auch von dem Werke: 'De poëtica imitatione. Libri quinque Bernardino Parthenio Spilimbergio Authore. Venetiis. Apud Ludouicum Auancium. MDLXV'.

Dass Schlegel sich der Fraguierschen Meinung anschloss, ja diesen besonderen Fall zu einem allgemein gültigen Grundsatz erhob, ist ein interessanter Beweis, wie sehr er allen revolutionären Bestrebungen und Wagnissen in der Kunst abhold und wie überzeugt er von der Möglichkeit war, seine ästhetischen Ziele durch ruhig und verständig durchgeführte Reformen erreichen zu können.

Er besass jedoch andererseits einen viel zu guten Geschmack, um eine Ähnlichkeit zu fordern, die die Erfindungskraft lahmlegen, die poetische Phantasie ertöten müsste. Die von ihm geforderte Übereinstimmung bezieht sich nur auf die Hauptpunkte; denn die zahl-

reichen unvermeidlichen Unähnlichkeiten werden seiner Meinung nach nicht bemerkt, wenn sie nur gut versteckt sind (147,$_{9-31}$); er zeigt dies an den verschiedenen Bearbeitungen desselben historischen Stoffes oder derselben Fabel, Bemerkungen, die uns bereits aus jenem Briefe über das Trauerspiel der Alten und Neuern bekannt sind (148,$_{4-13}$. § 21).

Die Hauptbedingung jeder guten Nachahmung ist erreicht, wenn dem Zuschauer die Möglichkeit geboten wird, in seiner Phantasie zwei Vorstellungen, eine vom Vorbilde und eine vom Bilde zu erwecken; wird dies nicht ermöglicht, so fällt die ganze Wirkung der Nachahmung selbstredend weg. Dies kann aber in dreierlei Fällen eintreten:

erstens, wenn das Bild dem Vorbilde zu nahe gebracht, zu ähnlich gemacht wird, so dass eigentlich statt der Ähnlichkeit die Gleichheit, welche das Vergnügen ausschliesst, Platz greift,

zweitens, wenn der Leser oder Zuschauer überhaupt keine Kenntnis vom Vorbilde hat,

drittens, wenn der Nachahmende es unterlässt, eine Vorstellung des Bildes zu erwecken.

Mit dieser Nebeneinanderstellung dürfte man schwerlich einverstanden sein; denn die im ersten und dritten Fall hervorgehobenen Mängel treffen lediglich den Künstler, während der zweite Fall eine Unzulänglichkeit des Stoffes oder des Zuhörers zur Voraussetzung hat. Was diesen letzteren betrifft, so schliesst Schlegel solche Stoffe nicht aus, fordert aber zugleich vom Nachahmer, dass er gleichzeitig mit der Erweckung der Vorstellung des Bildes auch eine Vorstellung vom Vorbilde gebe. Wie dies nun geschehen soll, zeigt er durch den Hinweis auf die Darstellung eines neuen, unbekannten Charakters im Trauerspiele.

Es ist gewiss interessant, hier auf die Spuren Shakespeareschen Einflusses zu stossen. Die hier (151,$_{23}$—152,$_{4}$) empfohlenen Kunstgriffe sind nämlich dieselben, die er

in der 'Vergleichung' (81,15—82,26) dem grossen Britten so glücklich abgeguckt hatte[1]).

Bei der Anempfehlung der Gleichnisse (152,8–16) scheint Schlegel das vierte Kapitel von Breitingers Abhandlung 'Von den lehrreichen Gleichnissen' vorgeschwebt zu haben, da dieser dieselben nach Eratosthenes ebenfalls *διδασκαλίας* und nicht *ψυχαγωγίας ἕνεκα* angewendet wissen will[2]). Auch legt Schlegel hier dem 'Unterrichten' dieselbe ausgedehnte Bedeutung bei wie Breitinger, der 'unter dem Nahmen des Unterrichtes', den er diesen [lehrreichen] Gleichnissen vornehmlich als ihren Hauptzweck zuschrieb, 'Lob, Tadel, Bestraffung' mitbegriff[3]). Ebenso scheint er den Grundgedanken, das Gleichnis als ein Mittel zur Erweckung der Vorstellung von einem unbekannten Dinge anzuwenden, der nämlichen Quelle entnommen zu haben; denn Breitinger sagt[4]): 'Es giebt eine Menge Dinge, von welchen niemand andere als dunckele Begriffe haben kan, und welche sich nicht beschreiben lassen, weil keine Merckmahle in denselben vorhanden sind, die man von einander unterscheiden könne. Da ist kein anderer Weg, diese dunckele Begriffe andern beyzubringen, als dass man ihnen die Sachen selbst in ihrer Natur, oder w e n i g s t i n e i n e m ä h n l i c h e n B i l d e, vor Augen legt' (§ 22).

Wir haben soeben gesehen, wie sich unser Schlegel das etwa zwischen Vorbild und Bild eintretende Missverhältnis beseitigt denkt. Es kann aber noch ein Missverhältnis eintreten (§ 23), und zwar zwischen dem nachgeahmten

---

1) Vgl. besonders den hier 151,37 erteilten Rat 'die Beschreibung gliedweise vorzutragen' mit 81,15—17. Da Schlegel den sonst so verunglückten Charakter des Erzbösewichts Ulfo im Canut sichtlich auf diese Weise zu bilden sich bemühte, so wäre sein Canut (1746) das erste deutsche Drama, an dem ein Einfluss Shakespeares sich nachweisen liesse.

2) Von den Gleichnissen S. 111.

3) Ebenda S. 126.

4) Ebenda S. 13.

Bilde und dem hervorzurufenden Eindrucke: das Bild kann nämlich möglicherweise so heftige Leidenschaften erwecken, dass die Kunst des Nachahmenden darüber vergessen oder übersehen, und infolge dessen auch der Endzweck nicht erreicht, d. i. das Vergnügen, nicht erweckt wird. In diesem Falle rät er, falls man solch einen Stoff nicht lieber ganz unberührt lassen wolle, den rein stofflichen Eindruck so weit herabzustimmen, zu lindern und zu mildern, mit einem Worte das Bild unähnlich zu machen, bis die vom Künstler angewendeten Züge wieder hervortreten können und, um diesen Schillerschen Gedanken mit Schillerschen Worten auszudrücken, bis sich letzterer in diesem poetischen Kampf den Stoff unterwürfig[1]) gemacht hat.

Sonst enthält dieser Paragraph wenig, was nicht bereits in der 'Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung' erörtert worden wäre; an beiden Orten finden wir dieselben Beispiele und die nämliche abfällige Kritik über die allzu naturwahre und bis ans Ekelhafte genaue Schilderung, die Brockes von einem alten Weibe gemacht hat (vgl. 154,$_{21-25}$ mit 98,$_{16-22}$). Unwillkürlich erinnern uns diese Worte an einen Ausspruch seines grossen Neffen August Wilhelm; dieser tadelt den Maler Denner, den er verächtlich unter die 'mikroskopischen Menschenmaler' zählt, wegen seiner Köpfe (des Greises und der Greisin im Belvedere und in der Münchener Pinakothek), bei denen man 'mit dem Mikroskop die Poren und Härchen der Haut und das Wasser im Auge sieht' (Vorl. über schöne Litteratur und Kunst. D. Litt.-Denkm. des 18. u. 19. Jahrh. 17. 1, 200,$_{30}$ und Minors Vorrede LI).

In dieser so unschuldig aussehenden Meinungsäusserung Elias Schlegels steckt aber ein schlau ver-

[1]) Brief an Goethe v. 11. Januar 1797 (Briefwechsel 1$^{4}$, 218. Nr. 266).

borgener Seitenhieb gegen Breitinger, der gerade diese Beschreibung des Brockes (noch dazu in einem Athemzuge mit der Beschreibung des Thersites in der Ilias!) mit folgenden lobenden Worten begleitet hatte[1]: 'Wem gefällt nicht folgendes Gemählde von einem alten Weibe, in dem Neujahrs-Gedichte von 1722 in Brockes Irdischem Vergnügen'[2]? Aus diesem Urteile Schlegels spricht aber gleichzeitig die, wenn auch noch nicht vollkommen gereifte und geklärte Überzeugung von der Notwendigkeit einer höheren Harmonie zwischen Form und Inhalt, ferner auch der ihm fast angeborene und durch ästhetische Grundsätze gefestigte Hang zum Idealisieren, der ihn ebensosehr von Gottsched als von den Schweizern unterscheidet.

Weil im Grunde genommen der litterarische Kampf zwischen diesen beiden Schulen viel mehr um die Zulässigkeit und Berechtigung gewisser Stoffe, als um die Form im höheren Sinne geführt wurde, bei Schlegel dagegen die Frage nach dem Stoffe in den Hintergrund tritt und die meisten seiner Untersuchungen nicht dem 'was', sondern dem 'wie' gewidmet sind, so hatte letzterer eigentlich von vornherein von seinen Landsleuten nicht viel zu lernen. Als derjenige, der auch auf diese idealisierende Richtung bestimmend und bildend eingewirkt hat, ist abermals Abbé Fraguier zu nennen, der sie in der 'Dissertation sur l'éclogue'[3]) mit besonderer Wärme befürwortet hatte. 'Toute poësie est une imitation' heisst es da[4]). 'La poësie bucolique a pour but d'imiter ce qui se passe et ce qui se dit entre les

---

[1]) Critische Dichtkunst 1, 69.

[2]) Adolf Schlegel, der, wie es aus dem gleichzeitigen Anführen des Thersites klar ersichtlich ist, die betreffende Stelle aus Breitingers Dichtkunst vor Augen hatte, stellt sich in der Entscheidung dieser Frage (Batteux. 2. Auflage. S. 72 Anm.) ganz auf die Seite seines Bruders.

[3]) Mémoires de l'Académie 2, 121—140.

[4]) a. a. O. 122.

bergers. Mais elle ne doit pas s'en tenir à la simple représentation du vray réel, qui rarement seroit agréable; elle doit s'élever jusqu'au vray idéal, qui tend à embellir le vray, tel qu'il est dans la nature, et qui produit dans la poësie comme dans la peinture, le dernier point de perfection'; und gegen Schluss dieser Abhandlung schärft er das noch einmal ein[1]: 'C'est ici qu'il est nécessaire que le poëte, qui fait parler des bergers, se ressouvienne que le but de son art n'est pas tant de peindre d'après la nature et le vray simple, que d'après le vray idéal et composé; afin qu'il ne se trompe pas dans le choix des choses qu'il doit exprimer, et qu'il n'aille pas offrir à l'imagination de ses lecteurs la misere et la pauvreté de la campagne, lorsqu'on attend de luy qu'il en découvre les vrayes richesses et la commodité'.

Hatte Schlegel schon in den ersten Jahren seiner litterarischen Wirksamkeit Fraguiers Ansicht, dass man das Schäferleben in der Litteratur und auf dem Theater salonfähig machen müsse, zu der seinigen gemacht (14,30–37), von um so grösserer Bedeutung musste für seine ästhetischen Ideen dessen Gedanke 'du vray idéal et composé' sein, den Fraguier selbst in der erwähnten Abhandlung auf folgende Weise[2]) näher bestimmt: 'Il en est de la poësie pastorale comme du paysage, qui n'est presque jamais peint d'après un lieu particulier, mais dont la beauté résulte de l'assemblage de divers morceaux réünis sous un seul point de vûë; de mesme que les belles Antiques ont esté ordinairement copiées, non d'après un objet particulier, mais ou sur l'idée de l'ouvrier, ou d'après diverses belles parties prises de différents corps, et réünies en un mesme sujet'.

Wie scharfsinnig der junge Ästhetiker es verstand, diese bedeutenden Worte auszulegen und für seine Ausführungen zu verwerten, lehren uns seine geistreichen Bemerkungen in der Abhandlung von der Unähnlichkeit,

---

1) a. a. O. S. 132.
2) a. a. O. S. 122.

die sich an den feinen Vergleich des komischen Charakters mit dem Herkules unmittelbar anschliessen ($102,_{3-8}$. § 23)[1]. Welches Gewicht Schlegel auf die künstlerisch zwischen Bild und Vorbild herzustellende Ähnlichkeit legte, und wie sehr er davon überzeugt war, dass im Erwecken des Vergnügens durch die Ähnlichkeit die Hauptaufgabe der Kunst besteht, ersehen wir am besten aus dem Schlussparagraph dieser Abhandlung, worin er alles andere, selbst die Vorzüge des gewählten Stoffes nur als Nebenmittel zur Beförderung dieses Vergnügens bezeichnet ($156,_{6-20}$). Diese Eigenschaften des Vorbildes nennt er Vollkommenheiten, die um so grösser werden, jemehr Ordnung das Vorbild besitzt. Eine der grössten Vollkommenheiten des Vorbildes ist aber, wenn es mehr in den Verstand als in die Sinne fällt und auf diese Weise das Vergnügen mit dem Unterrichten verbindet ($157,_{11-33}$). Mit diesen Ausführungen Schlegels vergleiche man folgende Stelle aus dem Aufsatze des Abbé Massieu: 'Deffense de la poësie'[2], in dem er die Dichtkunst gegen die Ausfälle Platons in Schutz nimmt[3]: 'Veut-on presque à coup sûr inspirer [aux hommes] l'envie d'approfondir une chose, il ne faut que leur laisser entrevoir qu'on la leur cache. Ces voiles et ces gazes que les poëtes mettoient sur les instructions, donnoient de l'empressement pour des véritez sur lesquelles on n'auroit pas jetté les yeux, s'ils les eussent présentées toutes nuës.

Enfin, cette maniére flattoit agréablement l'amour propre des lecteurs, en leur donnant lieu de penser qu'ils faisoient quelque usage de leur pénétration.

---

[1]) Vgl. Borinski a. a. O. S. 208 f. Auch in diesen Gedanken findet sich eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen Schlegel und Quatremère de Quincy's 'réunion des beautés éparses' (a. a. O. 303).

[2]) Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres 2, 161—187.

[3]) a. a. O. S. 164.

L'esprit de l'homme est naturellement vain. Il n'aime pas qu'on lui montre les objets trop à découvert; il veut .... qu'on lui laisse quelque chose à deviner'.

Ähnlich hat sich Schlegel noch einmal in dem Briefe an Bodmer vom 18. September 1747 [1]) über dieses 'Unterrichten' ausgesprochen: 'Die Gelehrsamkeit ist eine schlechte Sache, wenn sie nur für diejenigen arbeitet, die auch gelehrte werden wollen. Der Gelehrte und der bel esprit denken für diejenigen, die nicht genug denken und nicht schreiben wollen, und die ihren Verstand nur zum Zeitvertreib mit dergleichen Sachen unterhalten wollen; So wie der meiste Theil der Menschen thun. Diesen muss man das Werkzeug des Witzes, die Sprache, so leicht als möglich zu verstehen machen'.

Als das zweite Nebenmittel das Vergnügen zu befördern bezeichnet Schlegel das 'Sylbenmaass' in der Dichtkunst (160,20–27), wobei er also wieder in denselben Fehler, den wir bereits bei der Besprechung der Komödie in Versen hervorgehoben haben [2]), verfällt. Diese Nebenmittel hält Schlegel für etwas Zufälliges; nun ist aber der Vers als Objekt der Nachahmung ein notwendiger, wesentlicher Teil derselben. Diesen Widerspruch kann man sich höchstens so gelöst denken, dass Schlegel, um für seine Reim- und Verstheorie möglichst viele Anhänger zu gewinnen, den Vers nicht nur als eine Notwendigkeit, sondern auch als eine Zierde bezeichnen will.

Was er sonst hier über die zu wählenden Stoffe sagt, ist unbedeutend und entbehrt der gewohnten Klarheit und Bestimmtheit. Indem er etwas Überflüssiges zu thun glaubt, wenn er hier alle Regeln von der Wahl der Vorbilder zusammenbringen wollte (158,3–8), verfällt er in ein Lavieren zwischen Gottsched und den Schweizern,

---

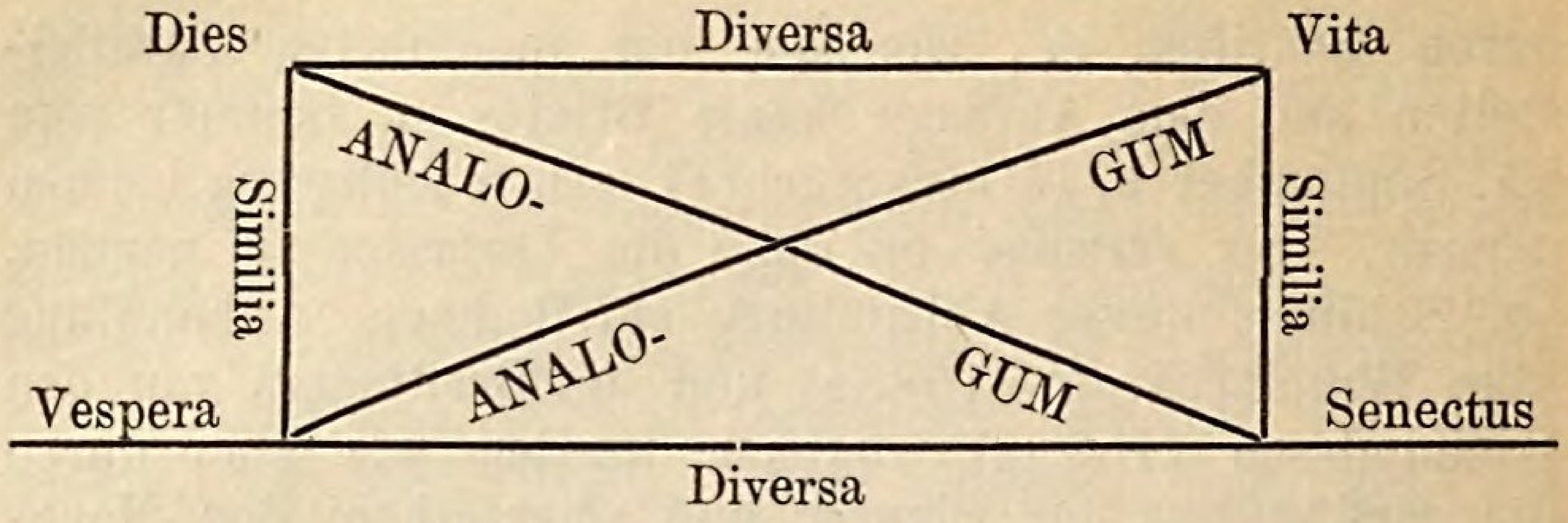
[1]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 55.
[2]) o. S. XLVI f.

deren Schriften er, wie aus den angeführten Parallelstellen und dem Anfange seines Briefes an Bodmer vom 15. September 1745 hervorgeht[1]), schon frühzeitig kennen gelernt. So verweist er ohne die Verfasser zu nennen, am Schlusse dieser Abhandlung auf Bodmers 'Abhandlung vom Wunderbaren' (158,12) und die Breitingers von den Gleichnissen (159,12), zugleich werden wir aber durch die Erwähnung der Figuren und 'Zierrathen' der Nachahmung an das IX. und X. Cap. von Gottscheds 'Critischer Dichtkunst' erinnert.

Gegen einen etwaigen Vorwurf, wir hätten es versäumt, bei der Betrachtung der verschiedenen Schriften, unter deren Einflusse diese Ideen heranreiften, Schlegels Verhältnis zur Quelle aller Quellen, zu den Schriften des Aristoteles, zu bestimmen, rechtfertigen wir uns dadurch, dass wir trotz sorgfältiger Prüfung ein unmittelbares Zurückgehen auf dieselben nicht ermitteln konnten. Wenn unser sonst an Citaten so sparsamer Ästhetiker auch ein paarmal den Namen des grossen Aristoteles erwähnt, so geschieht dies erstens mehr nebenher und nicht an den grundlegenden Stellen seiner Ausführungen und zweitens nicht in der Form, die eine unmittelbare Bekanntschaft mit der Quelle wahrscheinlich machen würde. Das einzige aus Aristoteles entlehnte Beispiel (Poëtik Kap. 21, 6), ist der Vergleich zwischen dem Alter und dem Abende. Mit der weiteren Ausführung aber, die Schlegel von diesem Gleichnisse giebt (127,14–22), vergleiche man die graphische Darstellung, die Daniel Heinsius in seinem, wie Schlegel (49,23) sagt, 'brauchbaren Buche' De tragoediae constitutione[2]) gegeben hat:

[1]) 'Ew. HochEdelgeb. sind nicht die erste Person, der ich zu erkennen gebe, wie hoch ich Dieselben schätze und wie hoch ich iederzeit Dero Schrifften, so wohl als Herrn Professor Breitingers Werke gehalten habe'. (Abschr. Hrn. Dr. Munckers aus der Züricher Stadtbibliothek, teilweise gekürzt in den Werken 5, XXXIX f. und der Schluss des Briefes auch von J. Crueger in Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 48 f. mitgeteilt.)

[2]) Lugd. Batav. 1643. S. 353 (Emendationes et notae).




Wie ersichtlich stimmen, abgesehen vom begleitenden Texte, den hier zu citieren zu weitläufig wäre[1]), die Worte Schlegels vollkommen mit dieser Darstellung überein; möge dies eine Beispiel als Beweis gelten, dass Schlegel zu dieser Zeit noch weiter als bis zu den Kommentaren nicht vorgedrungen war.

Ebenso verhält es sich mit dem Vergnügen, dem Endzwecke der Nachahmung; wohl hat Aristoteles (Poëtik Kap. 4, 2) die Freude an den Erzeugnissen der Nachahmung als eine natürliche Eigenschaft aller Menschen bezeichnet und in der Rhetorik (Buch I, Kap. 11) die Kunst des Malers, des Bildhauers, des Dichters, weil sie ähnliches hervorbringe, als etwas Angenehmes erklärt. Die französischen Ästhetiker haben aber dasselbe, freilich unter dem Einfluss obiger Stellen des Aristoteles, jedoch bestimmter und mundgerechter behauptet und hinzufügend, dass das Vergnügen der Endzweck der Nachahmung sei, auch auf die verschiedensten Fälle angewendet. Ist es denn nicht wahrscheinlicher, dass Schlegel also auch in dieser Grundidee sich eher von denjenigen hat beeinflussen lassen, mit deren Schriften wir eine oft bis ins einzelnste gehende Übereinstimmung nachgewiesen, als dass er in so jungen Jahren die zahlreichen Schriften des Aristoteles, des Cicero und etwa noch

[1]) Wir citieren nur folgendes aus S. 352: Quare cum in eo se habeat secundum ad primum, sicut quartum se habet ad tertium, et quartum ponatur pro secundo, sicut secundum ponitur pro quarto, hic, ut proportio manet, ita tollitur translatio; non defectu rei quae manet, verum vocis, quae non datur.

Plutarchs Tractat 'Quomodo adolescens poetas audire debeat', mit dem er freilich in vielen Punkten übereinstimmt[1]), studiert hätte?

Man vergesse nicht, dass einzelne Wendungen und Grundsätze der aristotelischen grundlegenden Schrift durch die zahlreichen Poetiken der Renaissance schon frühzeitig als Scheidemünze in Umlauf gesetzt wurden; freilich sahen diese Münzen später so abgebraucht und abgerieben aus, dass ihre Herkunft nicht leicht zu erkennen war. So weist z. B. schon Harsdörfers sprüchwörtlich berühmt gewordener 'Poetischer Trichter' Anschauungen über die Nachahmung auf, die mutatis mutandis auch in dem Schlegelschen Aufsatze keine verächtliche Rolle gespielt hätten; die Frage ist nur, ob dieselben von Harsdörfer gefühlt und verstanden wurden[2]). Doch da damals Harsdörfer dem Schlegelschen Gedankenkreise zu ferne lag, als dass er dessen Bemühungen 'die tiefquellenden Flüsse des entfernten Helikons über mühsame Berge in unsere hochdeutsche Sprache zu überbringen', hätte beachten können, so blieben ihm nur die Schriften Gottscheds und der Schweizer übrig, die er zu berücksichtigen und denen gegenüber er Stellung zu nehmen hatte.

Wie er sich gegen Gottscheds Ausführungen über die Nachahmung verhielt, haben wir bereits betont; auch haben wir darauf hingewiesen, wie sehr Breitingers auf das Stoffliche gerichtete Untersuchungen schon durch die Beschaffenheit ihres Vorwurfes selbst von den seinigen

---

[1]) So finden wir im 3. Absatze: *ἐν οἷς μάλιστα δεῖ τὸν νέον ἐθίζεσθαι, διδασκόμενον ὅτι τὴν πρᾶξιν οὐκ ἐπαινοῦμεν ἧς γέγονεν ἡ μίμησις, ἀλλὰ τὴν τέχνην εἰ μεμίμηται προσηκόντως τὸ ὑποκείμενον.* und: *οὕτως ὁ νέος ἀναγιγνώσκων ἅ Θερσίτης ὁ γελωτοποιὸς ἢ Σίσυφος ὁ φθόρος ἢ Βάτραχος ὁ πορνοβοσκὸς λέγων ἢ πράττων πεποίηται, διδασκέσθω τὴν μιμουμένην ταῦτα δύναμιν καὶ τέχνην ἐπαινεῖν.* Herchers Ausgabe. Leipzig 1872 40,16 ff. u. 41,2 ff.

[2]) Tittman (a. a. O. 32—57) beschränkt sich lediglich auf einen Auszug.

unterschieden waren[1]). Es weichen denn auch die in der Züricher 'Critischen Dichtkunst' entwickelten Ansichten über poetische Nachahmung in wesentlichen Punkten von den Schlegelschen ab. So lesen wir dort (1, 63 f.): 'Die grösste Vollkommenheit (der Mahlerei und Dichtkunst) bestehet in der vollkommenen Uebereinstimmung zwischen dem Urbild in der Natur und der durch die Kunst verfertigten Schilderey' und (2, 7 f.): 'Es beruht die gantze Kunst des poetischen Mahlers auf folgenden zwo Grund-Regeln; dass die Bilder, die er sich von den Dingen formiert, den Sachen selbst vollkommen gerecht und gleich seyn; und, dass auch die Worte die Bilder vollkommen ausdrücken. Wenn dieses ist, kan es nicht fehlen, die mahlerische Vorstellung des Redners und des Poeten muss eine ebenso starcke Würckung auf das Gemüthe des Lesers thun, als das gegenwärtige Urbild in diesem Licht betrachtet selbst thun würde. Inmassen diese gegebenen Regeln in dem mathematischen Schluss gegründet sind: Wenn a = b. und b = c. so ist c = a'. Gerade in dieser mathematischen Formel drückt sich der ganze Unterschied der Auffassung am überzeugendsten aus: statt des Gleichheitszeichens setzt Schlegel das der Proportion, er fordert eben nur Ähnlichkeit, während Breitinger die Gleichheit als das Ideal der Nachahmung sich vorstellt. Wo Gleichheit vorhanden ist, kann oder muss auch selbstverständlich die Verwechslung des 'Urbildes' mit dem Bilde, also auch die Täuschung eintreten und Breitinger scheut sich durchaus nicht, diese letzten Folgerungen zu ziehen (1, 84): 'Die Kunst des Poeten und des Mahlers, suchet durch den unschuldigen Betrug der künstlichen Nachahmung eben diejenigen Eindrücke in

[1]) Ohne irgend eine Parallele zwischen Schlegels Ansichten und denen der Züricher 'Critischen Dichtkunst' ziehen zu wollen, sagt der Recensent in der Neuen Bibl. d. schönen Wiss. 1, 44: 'Unter uns hat Breitinger in seiner kritischen Dichtkunst viel rühmliches davon [von der Nachahmung] angemerket'.

dem Gemüthe der Menschen zu erwecken, welche es von den gegenwärtigen in der Natur vorkommenden Dingen, selbst empfangen würde'; noch deutlicher ist dies im Abschnitte von den Beywörtern ausgedrückt (2, 260): 'Es hat aber die Poesie noch ihr besonderes Ammt und Zweck, in so ferne sie eine Kunst ist, die in der Nachahmung bestehet, und durch die augenscheinliche Aehnlichkeit ihrer Vorstellungen mit denen Originalen in der Natur angenehm zu berücken und ein empfindliches Ergetzen zu gewähren suchet' und 1, 55: Der Poet handelt der Natur gegenüber 'bloss als ein guter Abdrücker und unterscheidet sich von dem Historico alleine durch den Zweck und die Kunst seiner Gemählde'. Nur in der 'Erweckung des Vergnügens' besteht zwischen beiden eine grössere Übereinstimmung, obwohl es auch hierin bei den Schweizern an widersprechenden oder wenigstens schwankenden Äusserungen nicht fehlt.

Im J. 1746, also drei Jahre nach begonnener und ein Jahr nur nach vollendeter Veröffentlichung der Schlegelschen Abhandlung erschien in Paris das Werk des Abbé Batteux 'Les beaux arts réduits à un même principe', das, wie schon bemerkt[1]), die tief gedachten Arbeiten Elias Schlegels aus dem Felde schlug. Beide Theorien, die nur die unzulängliche Definition der Lyrik gemein haben[2]), gehen gleich in ihren Grundfragen vollkommen auseinander: Schlegels Untersuchungen behandeln das 'wie' und das 'wozu', während Batteux die Frage 'Was soll nachgeahmt werden?' zum Ausgangspunkte seiner Erörterungen macht. Da nach des ersteren Ansicht in erster Linie durch die Betrachtung der vortrefflichen Nachahmung das Vergnügen in uns erweckt wird, so haben wir eigentlich nur dem Künstler alles zu danken; nach Batteux liegt aber das Hauptverdienst im Vorbilde, im glücklich ausgewählten und geschickt

---

[1]) S. oben S. X.

[2]) Für Batteux hat dies R. Zimmermann, Aesthetik 1, 211, wie wir glauben, schlagend nachgewiesen. S. oben S. C ff.

aufgeputzten Stoffe, in der schönen Natur, 'dem schönen Wahren'. Es kann demnach nicht wundernehmen, dass die trotz ihres hoch idealen Anstriches im Grunde doch grob realistische Theorie des französischen Professors [1]) mit ihrer praktischen Anwendbarkeit sich viel schneller Freunde zu erwerben vermochte, als dies mit den ätherischen, in der Betrachtung der reinen Form aufgehenden, und infolgedessen bloss dem wahren Künstler und Kunstkenner verständlichen Ideen des jungen Leipziger Studenten der Fall sein konnte.

Der ungeheuere Einfluss dieser französischen Theorie hatte aber keinen revolutionären und nicht immer einen reformatorischen Charakter; so stimmte z. B. die dramatische Theorie Batteux' mit der Gottscheds so ziemlich überein [2]), der sich auch mit Stolz 1754 an einen 'Auszug' dieses Werkes machte; aber bedeutendere noch als er haben dasselbe übersetzt, erläutert und erweitert. Für uns sind von besonderer Wichtigkeit die Bemerkungen, die Johann Adolf Schlegel seiner Übersetzung von 'Batteux' Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz' [3]) beigefügt hat; denn er hat darin nicht nur, nach dem richtigen Urteile M. Mendelssohns gezeigt, 'dass die Batteuxschen Grundsätze keine ausgemachten Orakelsprüche sind' [4]), sondern auch, wenngleich nur mit wenigen

---

[1]) Vgl. das vernichtende Urteil R. Zimmermanns, Ästhetik 1, 210 ff. und H. v. Stein a. a. O. S. 122.

[2]) Vgl. Kobersteins Grundriss $5^5$, 351 f. S. oben S. XCIX u. Anm. 1.

[3]) Die erste Ausgabe Leipzig 1751, die zweite, nach der wir citieren, 1759, die dritte in zwei Teilen 1770, die erste mit sieben, die zweite mit neun, die dritte mit elf selbständigen Abhandlungen.

[4]) Bibl. der schönen Wissenschaften Bd. 3 St. 2 S. 341—361 in der Recension von Ramlers Batteux. In dem geistvollen Aufsatze 'Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften' (ebendaselbst Bd. 1 St. 2 S. 231—268, vgl. Koberstein $3^5$, 340 u. Anm. 33) hat er die ganze Unzulänglichkeit der Batteuxschen Lehre nachgewiesen. Adolf Schlegels eigene ästhetische Ansichten sind eine Verschmelzung der Ansichten Batteux' und Baumgartens.

Worten, der einschlägigen Leistungen seines Bruders gedacht: so vergleicht er nicht mit Unrecht[1]) Batteux' 'schöne Natur' mit den nach der Ansicht Joh. Elias' zulässigen oder notwendigen Unähnlichkeiten (97,23 ff.). Auch bestimmt er in ähnlicher Weise wie sein Bruder das Verhältnis 'des Vergnügens und des Unterrichtens' zur Poesie und Kunst[2]): 'Wie die Ergetzung in der Poesie, und der Nutzen in der Prosa, sich die erste Stelle zueignet: So muss der Unterricht in der Poesie, und die Anmuth in der Prosa, nur die zweyte Stelle haben'. Gleichzeitig finden wir ein sehr verständiges Urteil über die Art, wie Batteux die Nachahmungstheorie auch auf die Lyrik angewendet wissen will, wobei er, ohne es vielleicht zu wissen und zu wollen, auch seinen Bruder trifft: 'Ich läugne übrigens nicht', sagt er[3]), 'dass man auch seine eignen Empfindungen nachahmen könne. Das geschieht, wenn der Poet aus dem Vorrathe der Erfahrungen, die er an sich selbst gemacht hat, die Empfindungen .... hervorholt, sie den Personen, die er aufführt, in den Mund zu legen, oder wenn ihm eine Liebe, die er ehemals fühlte, den Ton angiebt, eine erdichtete Liebe zu besingen. Aber seine eignen Empfindungen auszudrücken, das kann ohnmöglich so viel heissen, als nachbilden, fingere, ὑποκρίνειν'. Ferner haben wir noch einen Ausspruch zu verzeichnen[4]), der ebenfalls dem Grundsatze des älteren Bruders in einem wesentlichen Punkte widerstreitet; der Kommentator Batteux' bestreitet nämlich, dass die Ähnlichkeit des Vorbildes mit seinem Nachbilde die einzige oder die vornehmste Quelle des Vergnügens, welches uns die Künste gewähren, sei; 'das Genie des Künstlers, ... die Vollkommenheiten des gewählten Gegenstandes ... und das Verhältnis dieses

[1]) Anm. zu S. 56.
[2]) In der angehängten Abhandlung 'von der Eintheilung der schönen Künste'. S. 331 f.
[3]) S. 202 Anm. S. oben S. C ff.
[4]) S. 203 Anm.

Gegenstandes zu uns, . . . indem es unsere Begriffe entweder ausbessert und erweitert oder . . . unser Herz rührt, tragen insgesammt ihren Antheil bey; . . . und die Nachahmung, oder wenigstens ein Schein der Nachahmung ist keinesweges unentbehrlich nöthig, wenn wir an etwas unser Wohlgefallen finden, wenn wir durch ein Gedicht entzückt werden sollen'.

Schliesslich möchten wir noch einer Äusserung Lessings Erwähnung thun. Anknüpfend an Nicolais 'Abhandlung vom Trauerspiele' bemerkt er in Übereinstimmung mit Elias Schlegel[1]): 'Das Vergnügen über die Nachahmung als Nachahmung ist eigentlich das Vergnügen über die Geschicklichkeit des Künstlers, welches nicht anders als aus angestellten Vergleichungen entstehen kann'; aber er fügt hinzu: 'es ist daher weit später als das Vergnügen, welches aus der Nachahmung, insofern ich sie für die Sache selbst nehme, entsteht, und kann keinen Einfluss in dieses haben'.

Um so überraschender ist es, im offiziellen Organ der Schweizer, den 'Freymüthigen Nachrichten von neuen Büchern und andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen'[2]) einen längeren Aufsatz zu finden, dessen Verfasser mit Geschick und Verständnis aus den Grundsätzen der hier ausdrücklich genannten 'Abhandlung von der Nachahmung', mit denen er sich sehr vertraut zeigt, seine Beweise für die ästhetische Berechtigung der Oper, herleitet. Ist es auch nur der wörtliche Abdruck jenes Aufsatzes aus dem 'Hamburger Correspondenten' (vom 4. August 1745), den schon Danzel auszugsweise in seinem Buche über Gottsched[3]) mitgeteilt hat, und als dessen Verfasser Zingg, der Herausgeber des letztgenannten Blattes, anzusehen ist, so ist es bedeutsam genug, diese Grundsätze, die den Schriften der

---

[1]) Brief an Nicolai vom 2. April 1757. Redlichs Ausgabe 20, 1, 104 f. Nr. 41.

[2]) 3. Jahrgang, V. St., 2. Hornung 1746.

[3]) S. 121 und 278.

Schweizer offenbar widersprachen, bis in ihr amtliches Organ vordringen zu sehen [1]). Nicht wenig mag dazu die gegen Gottsched gerichtete Spitze dieses Aufsatzes beigetragen haben, der im ersten Stücke des 'Neuen Büchersaals' (S. 30 ff.) Voltaire lediglich aus dem Grunde sehr unglimpflich behandelte, weil er mit dem Singspiel Simson 'unter die Opernschreiber gegangen ist'; denn er erblickte darin eine 'Probe von dem Verfalle seiner Poesie und der Verderbniss seines bisherigen ziemlich richtigen Geschmackes'.

Gleichzeitig und in der ästhetischen Begründung ziemlich übereinstimmend mit den Ausführungen Zinggs [2]) im Hamburger Correspondenten, auf die wir leider nicht näher eingehen können, wurde in der 'Vorrede zum Ruhmredigen des Destouches' ebenfalls eine Verteidigung der Oper versucht.

Nur nach reiflichster Überlegung, die in Anbetracht der erst kürzlich wieder von Werner Söderhjelm beigebrachten Gegengründe [3]) doppelt geboten schien, haben wir uns entschlossen, diese Vorrede in die vorliegende Sammlung aufzunehmen und hiermit der Ansicht Danzels, der sie als ein Produkt Schlegels bezeichnete [4]), beizutreten. 'Chr. H. Schmids Nekrolog (oder Nachrichten von dem Leben und den Schriften der vornehmsten verstorbenen deutschen Dichter'), der in der Biographie

---

1) Die 'Freymüthigen Nachrichten', berichtet Bodmer an Sulzer am 12. Sept. 1747 (Briefe der Schweizer herausgeg. v. Körte, 1804. S. 69), 'sind eine Sammlung aus verschiednen fremden Zeitungen'. Vgl. u. S. CXLVI.

2) Aus einem noch ungedruckten Briefe Schlegels an Fr. v. Hagedorn vom 9. April 1746, im Besitze des Herrn Prof. Litzmann in Jena, erfahren wir, dass Schlegel sich später mit Zingg zerwarf; Johann Adolf hatte nämlich Zinggs in einer Ode spöttisch gedacht, letzterer davon Wind bekommen, und so wurde auch Elias in den Streit mit verwickelt.

3) a. a. O. S. 113 Anm. (vgl. o. S. LXXXIV. Anm. 2).

4) Gottsched S. 277 f.

J. E. Schlegels sich sonst ziemlich genau an die Mitteilungen Johann Heinrichs in den Werken hält, bringt zuerst[1]) die Notiz: 'Sonst vollendete Schlegel 1745 eine von Gärtner angefangene poetische Uebersetzung von dem Glorieux des Destouches'; von da ging sie über in Jördens' 'Lexicon deutscher Dichter und Prosaisten', der sie in die Biographie Gärtners[2]) und Joh. Elias Schlegels aufnahm. In Schmids 'Nekrolog' lesen wir aber auch: 'Mit Giseke gab er (J. E. Schlegel) gemeinschaftlich heraus 'Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreibe des Geschmacks', worin folgende Schauspiele übersetzt standen: der Klätscher von Voltaire, Deucalion und Pyrrha von Saint-Foix, das Mündel von Fagan und die Melanide von Nivelle de la Chaussée'; was auch Jördens (2, 138 u. 4, 504) wiederholt. Nun hat aber schon Söderhjelm auf Grund des im 5. Band von Schnorrs 'Archiv für Litteraturgeschichte' aus Kaestners Nachlass veröffentlichten Briefwechsels zwischen Giseke und Johann Adolf Schlegel richtig bemerkt, dass letzterer[3]) und nicht der ältere Johann Elias der Mitherausgeber dieser Beiträge[4]) gewesen. Indem er lediglich

---

[1]) Berlin 1785, 1, 231—266; die betreffende Stelle S. 246.

[2]) Ausg. v. J. 1807. 2, 6. 'Er übersetzte Linguets Beiträge zum spanischen Theater gemeinschaftlich mit Zachariae, so wie er mit Schlegel den Ruhmredigen des Destouches in Versen übersetzte'.

[3]) Ur Gisekes för någon tid sedan publicerade brefväxling med J. A. Schl. framgår emellertid tydligt att G.s medarbetare i den nämda tidskriften och ofversättaren af de däri offentliggjorda franska styckena varit Johann Adolf Schlegel. a. a. O. 113 Anm.

[4]) Leider ist es uns nicht gelungen, trotz zahlreicher Anfragen an die bedeutendsten Bibliotheken Österreichs und Deutschlands ein Exemplar dieser interessanten Sammlung aufzutreiben, selbst die Weidmannsche Buchhandlung in Berlin, in deren Besitz der frühere Leipziger Verlag übergegangen ist, besitzt sie nicht. Sie ist nach der freundlichen Mitteilung Prof. Dr. Krehls in Heinsius' Allgem. Bücher-Lexikon (3, 498) verzeichnet als: 'Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreibe

auf Grund eines Analogieschlusses J. E. Schlegel die Autorschaft dieser Vorrede abspricht, vermutet er in dem jüngeren Bruder Johann Heinrich, der aber erst am 26. April 1745 die Schule zu St. Afra verlassen hatte[1], den Verfasser der vom 1. August 1745 datierten Vorrede und den Übersetzer des Destouchesschen Lustspieles. Wenn es schon gewagt ist, diese formvollendete Übersetzung einem Anfänger zuzuschreiben, so fällt es noch schwerer, folgende Worte (165, 24 f.) mit J. H. Schlegel in Einklang zu bringen: 'Vielleicht glauben sie (meine Leser), dass ich nur meine Meynung heimlich befestigen wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit hierinn keine Meynung habe'. Söderhjelms Ansicht, E. Schlegel sei im J. 1745 anderweitig zu sehr in Anspruch genommen gewesen, als dass er sich mit ähnlichen Arbeiten hätte beschäftigen können, zumal mindestens nicht gemeinsam mit Gaertner, dem er niemals sonderlich nahe gestanden[2], ist in ihrer ersten Hälfte zu allgemein,

des Geschmacks. 6 Theile. 8°. Leipzig. Weidmann. 1746. 12 Groschen'. Herrn Prof. Dr. Schnorr von Carolsfeld in Dresden sind wir für folgende Mitteilungen aus den Messkatalogen sehr verbunden: '1746 Michaelis Bd. 1 Stück 1; 1747 Ostern Bd. 1 Stück 4, wird continuiret; 1747 Michaelis Bd. 2 St. 1'; mehr ist wohl nicht erschienen. Der anonyme Übersetzer von 'Des Herrn Saintfoix Theatralischen Werken. Leipzig 1750', der ausdrücklich dieser Sammlung Erwähnung thut, nennt ebenfalls nicht die Herausgeber derselben; er sagt (Bl. 3b): 'Das kleine Stück, Pyrrha und Deukalion ist in der Sammlung zum Zeitvertreibe des Geschmacks bereits auf eine solche Art übersetzt erschienen, dass ich meinen Uebersetzungen Ehre gemacht haben würde, wenn ich es diesem Bande eingerückt hätte'.

[1]) Vgl. den Aufsatz von Dr. H. Peter, Das Urkundliche über G. E. Lessings Aufenthalt in der Landesschule St. Afra 1741—1746, in Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 10, 284—308, die betr. Stelle S. 307.

[2]) 'Hvilken han aldrig stått synnerligen nära' S. 113 Anm. Im J. 1761 erschien dieselbe Übersetzung noch einmal bei Krauss in Wien, ohne die Vorrede, doch mit der Angabe 'von

als dass man ihr beipflichten oder widersprechen könnte, in der zweiten aber wohl unrichtig. Denn dass gerade damals ein regerer brieflicher Verkehr zwischen Gaertner und Schlegel bestand, lässt folgende Stelle eines Briefes des 'Pottelwitz' (Johann Adolf Schlegel) an Bodmer vom 30. Juli 1746[1]) vermuten. 'Auf Ihre Frage von der Tragödien muss ich Ihnen antworten, dass mich Hr. Gärtner versichert, ehestens würde man eine von Hrn. Sekretär Schlegel darinnen finden, die noch über den Herrmann und die Dido wäre, und die Entlegenheit seines izigen Aufenthalts und die gemachten Kritiken verzögerten es nur noch'. Welcher Anteil Gaertner an der Übersetzung selbst zuzuschreiben ist, ist wohl schwer zu entscheiden und es ist nur zu bedauern, dass der gründliche Kenner des Lustspieldichters Joh. Elias Schlegel dem Stile dieser Übersetzung keine eingehendere Untersuchung gewidmet hat.

An der Vorrede selbst hat Gärtner wohl keinen Anteil gehabt; er ging zwar in demselben Jahre noch als Begleiter zweier jungen Grafen nach Braunschweig[2]), wo er auch später am Collegium Carolinum eine Professorstelle bekam, doch war er zur Zeit als diese Übersetzung erschien (August 1745), wie aus seinem von 'Leipzig, den 27. des Heumonats' datierten Schreiben an Gottsched hervorgeht[3]), noch in Leipzig; möglicherweise beschränkt sich sein Anteil an dieser Übersetzung, die er angefangen haben soll, darauf, dass er die durch Elias Schlegel vollendete Arbeit sammt der Vorrede zum Drucke beförderte.

---

Hrn. Professor Schlegeln'; der Behauptung Söderhjelms, dass man einen Verstorbenen kaum so anführen dürfte, können wir nicht beipflichten.

[1]) 'Litterarische Pamphlete. Aus der Schweiz. Nebst Briefen an Bodmern'. Zürich. MDCCLXXXI. S. 95.

[2]) Vgl. W. Creizenach in d. Allg. D. Biogr. 8, 382.

[3]) Danzel, Gottsched S. 260.

Das einzige, was gegen die Autorschaft Schlegels angeführt werden könnte, ist das eben erwähnte Datum; aber wenn Schlegel sich nicht nennen wollte, konnte er 'Coppenhagen' darunter setzen? War er ja neben jenem ganz unbegabten Übersetzer der Holbergschen Metamorphosen[1]) der einzige oder jedenfalls der begabteste in der dänischen Hauptstadt ansässige Deutsche, der überhaupt Verse machte. Hiesse das nicht soviel, als wenn jemand auf dem Maskenballe einem guten Bekannten, den er intrigieren möchte, sein eigenes Wohnhaus nennen würde? Ist es nicht wahrscheinlicher, dass Schlegel, eben um zu hintergehen, den Druckort und das annähernde Datum unter seine Vorrede gesetzt hat oder setzen liess? Hat er sich ja genug verrathen! Abgesehen von der auch sonst damals üblichen Konstruktion des Zeitwortes 'nachahmen' mit dem Dativ der Sache, die Johann Heinrich schon als veraltet an den meisten Stellen der ersten Drucke tilgte[2]), finden wir hier im Satzbau und in dem häufigen Weglassen des Hilfszeitworts eine auffallende Übereinstimmung mit den Stileigentümlichkeiten der 'Abhandlung von der Nachahmung'. Doch wir haben noch viel sachlichere und schlagendere Beweise am Inhalte selbst.

So vergleiche man vor allem genau die Stellen

---

[1]) L. Holbergs Metamorphoses, oder Verwandlungen in zweyen Büchern aus dem Dänischen ins Deutsche übersetzet, mit Kupfern. Copenhagen u. Leipzig bey Rothen 1746. Vgl. darüber Gottscheds Neuen Büchersaal 3, 177—188. Ob dieser mit dem Verfasser des Schäfergedichts 'Sylvia', den J. E. Schlegel (Briefe an Bodmer S. 39) als einen 'hiesigen Schmierer' bezeichnet, 'der deswegen ein Scribent worden, weil er zu keinem Kaufmannsdiener getaugt', identisch ist, können wir nicht sagen. Jedenfalls aber würde sich Schlegel eine Verwechslung mit beiden ausgebeten haben.

[2]) So lesen wir z. B. im ersten Drucke der Abhandlung von der Unähnlichkeit in den Bremer Beyträgen (101,3): Die Dinge, denen wir insgemein nachahmen, und in den Werken 3, 172,9: 'Die Dinge, die wir insgemein nachahmen'.

11,$_{24-34}$, 114,$_{13-15}$ und 121,$_{2-10}$ mit den bedeutenden Ausführungen dieser Vorrede (163,$_{28}$—164,$_{9}$), und man wird sich von einer bis ins einzelnste gehenden Übereinstimmung überzeugen; nur den Gedanken von der Übertragung desselben ästhetischen Grundsatzes auf die Oper finden wir in diesen Stellen nicht belegt. Es hatte aber Zingg, wie erwähnt, in dem Aufsatze des Hamb. Correspondenten die Betrachtung, der Künstler wolle die Natur nicht völlig nachahmen, sondern darin ihr so nahe kommen, als die Materie in der er arbeitet, es zulasse — der Bildhauer wolle so viel Ähnlichkeit mit einer menschlichen Gestalt erhalten, als sich am Steine ausdrücken lasse, er streiche die Statuen nicht mit Fleischfarbe an (!) — auch auf die Oper angewendet, ‘was denn wiederum’ — meint Danzel[1] — ‘Schlegel in der Vorrede zum Ruhmredigen benutzt hat, wenn man nicht lieber annehmen will, dass er auf diese Consequenz seines Principes selbst gekommen’. Erstere Annahme ist schon deswegen nicht stichhaltig, weil der Aufsatz Zinggs, was Danzel ausser Acht gelassen, gleichzeitig (eigentlich drei Tage nach dem Datum dieser Vorrede) in der Nummer vom 4. August 1745 erschienen ist. Dagegen ist gerade das Umgekehrte der Fall: Zingg hat seine Anschauungen über die Oper ebenfalls aus Schlegel entlehnt, denen wir ja schon — was Danzel ebenfalls übersehen — in der Abhandlung von der Nachahmung begegnen (124,$_{8-11}$). So geht denn Zingg unmittelbar auf Schlegel zurück, und Schlegel — das müssen wir uns immer vor Augen halten — auf die französischen Ästhetiker, diesmal auf die bereits o. S. XL angezogene Stelle aus Abbé Vatrys ‘Dissertation où l’on traite des avantages que la Tragédie ancienne retiroit de ses choeurs’[2], aus der er die Gründe

---

[1]) Gottsched S. 278.

[2]) Mémoires de l’Académie 8, 199 ff., die betreffende Stelle S. 205. Vgl. Horazens Episteln . . . von R. Hurd . . . übersetzt von J. J. Eschenburg. 1772. 1, 400 ff.

für die ästhetische Berechtigung der Oper und des Verses in Drama und Lustspiel teilweise mit Beibehaltung des Wortlautes entlehnte. Viel wärmer und ausführlicher noch, wenn auch nicht mit Anwendung so schlagender Beweismittel, hat Remond St.-Mard seine Feder der Verteidigung der Oper geliehen. Der ganze fünfte Band — der freilich ganz kleinen Ausgabe vom J. 1749 — ist diesem Gegenstande gewidmet; dass ihn Schlegel gekannt und benutzt hat, glauben wir in dieser Einleitung S. XXXVIII, LI u. ö. nachgewiesen zu haben.

Selbstverständlich richten sich die Ausführungen Schlegels vor allem gegen die lächerliche, aus sehr platten und nüchternen ästhetischen Anschauungen entspringende, unüberwindliche Abneigung Gottscheds gegen die Oper, der ja, wenn er auch später hie und da unter dem Einflusse der Gründe Batteux' und der lyrischen Dramen Metastasios liberalere Anschauungen durchblicken liess[1]), doch im ganzen bei der Ansicht St.-Evremonds[2]) stehen blieb, nemlich 'que c'est un travail bizarre de Poësie et de Musique, où le Poëte et le Musicien également gênés l'un par l'autre, se donnent de la peine à faire un méchant Ouvrage'. Sollten die angeführten Gründe jedoch noch nicht überzeugend wirken, so möchten wir daran erinnern, dass Schlegel, wie bereits erwähnt[3]), schon früher mehreres aus Lustspielen übersetzt hat und dass man auch aus mancher Stelle seines 'Schreibens über die Comödie in Versen' auf eine viel regere Übersetzungsthätigkeit schliessen kann. Wodurch wäre denn sonst der etwas selbstbewusste Ausspruch, dass der Alexandriner sich zum leichten Zwiegespräch vorzüglich eigne und keine grossen Schwierigkeiten biete, begründet (S. 29 f.)? Auch

---

[1]) Vgl. Neuer Büchersaal 2, 359—369, wenn dieser Aufsatz von ihm ist, und seinen Auszug aus Batteux S. 22. 44. 193.

[2]) Oeuvres 3, 244—257, die betreffende Stelle S. 248.

[3]) Vgl. o. S. LXXII f.

ist nicht zu übersehen, dass er in den 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' die Lustspiele des Destouches nicht genug loben kann und gerade vom Charakter des 'Ruhmredigen' eine vortreffliche Analyse giebt (218, 10–25); ja, dies Lustspiel ist das einzige, das er dem Molièreschen Misanthrope [1]) als ein Werk von solcher 'Feinigkeit, dass der gemeine Mann sie unmöglich empfinden kann' (198, 1 ff., vgl. auch 208, 13) [2]), zur Seite stellt.

Ferner möchten wir zu berücksichtigen geben, ob es nicht sehr nahe liegt, dass Schlegel durch die gereimte Übersetzung eben desselben Stückes, dessen ersten Auftritt Straube bereits in reimlosen, schwerfällig klingenden iambischen Achtfüsslern verdeutscht hatte (vgl. o. S. LII), teilweise sogar mit Benutzung der Straubeschen Wendungen einen praktischen Beleg für die mit soviel Eifer und Sachkenntnis verteidigten Vorzüge des Alexandriners liefern wollte.

Dagegen können wir unmöglich mit Söderhjelm den Ton dieser Vorrede zu unparteiisch finden; spricht der Verfasser derselben von des Gegners Gründen doch nicht anders als mit einem ironischen Lächeln. Wenn ihm auch über die praktische Anwendbarkeit der in dem 'Schreiben über die Comödie in Versen' entwickelten Anschauungen einige Zweifel aufsteigen (165, 8–21), so hält er sie doch theoretisch für unumstösslich. Schlegel ist sogar einmal ganz gründlich aus der Rolle des Anonymus gefallen; indem er sich abwendet, um seine Maske zu lüften, haben wir ihn im Spiegel erkannt. Er ist

---

[1]) 'Destouches hatte in seinem verheyratheten Philosophen, in seinem Ruhmredigen, in seinem Verschwender, Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Moliere, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war'. Lessing, Hamb. Dram. 10. Stück vom 2. Juni 1767.

[2]) Damit vergleiche man 162, 25 ff. 'Ich begnüge mich also, zu sagen, dass der Ruhmredige .... eines von denen Stücken ist, welche von dem witzigen und eklen Paris mit dem meisten Beyfalle aufgenommen worden sind'.

unvorsichtig genug zu sagen (165, 24): 'Vielleicht glauben sie (die Leser), dass ich nur meine Meynung heimlich befestigen wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit keine Meynung habe'. Dies kann sich selbstverständlich nur auf eine bereits öffentlich geäusserte Meinung beziehen; solche besitzen wir aber, wenn wir von den Schweizern absehen, bis zum Jahre 1745 nur von Gottsched, Straube, Kästner, dem Rector Richter, Mylius und Schlegel; kann man in der Wahl zwischen diesen noch einen Augenblick unschlüssig sein?

Bei der Erwägung der Frage nach dem Verfasser haben wir die Arbeit selbst zur Genüge kennen gelernt. Es erübrigt nur noch in Kürze auf solche in Briefen und Aufsätzen zerstreute Andeutungen Schlegels aus späterer Zeit zu verweisen, die wegen ihrer Übereinstimmung mit den Grundsätzen dieser Vorrede unserer Behauptung neue Beweiskraft verleihen. So wollen wir in erster Linie eine Äusserung aus dem Briefe an Bodmer vom 15. April 1747[1]) anführen, mit der er eine Probe aus 'der Bildsäule' ('der stummen Schönheit') begleitet: 'Was die Reime betrift, so ist niemand, welcher mehr wünschte als ich, dass man das Wesen eines Verses nicht in diesem Klange suchte: Gleichwohl finde ich, dass ich noch immer Ursache habe, dasjenige davon zu glauben, was ich in meiner Abhandlung für die gereimte Komödie, die in den 'Kritischen Beiträgen' stehet, davon gesagt habe. Ich finde, dass der Mangel des Reims nicht das einzige ist, was ich wider die reimlosen Verse, auf den Fuss, wie sie bisher gemacht worden sind, einzuwenden habe. Wenn ich eine männliche Endung darin erwarte, bekomme ich eine weibliche zu hören, wenn ich glaube, dass ich am Ende des Verses bin, bin ich in der Mitte desselben. Und die lateinischen metra (dies

---

[1]) Briefe an Bodmer S. 51 f.; vgl. auch A. Sauer a. a. O. S. 662 (40).

geht gegen die Straubeschen Vorschläge) sind wegen der Verschiedenheit der pedum gar nicht im Deutschen brauchbar, weil die ganze lateinische und griechische Poesie nicht auf den Accent, sondern auf moram der Silben gegründet ist, zwei Dinge, welche ganz verschieden sind'. Gleichzeitig übersendet er aber eine Probe aus dem 'Gärtnerkönig', leider das einzige Bruchstück, das wir von diesem vortrefflichen, geistreichen Plane besitzen[1]. Die Caesur ist in die fünfte Silbe gesetzt, also weiblich 'und dadurch unterscheidet sich beständig die zweyte grössere Hälfte des Verses von der erstern'[2].

Noch auffälliger ist die Übereinstimmung mit einer Stelle der 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' (220, 13–28). So dachte er also noch am Schlusse des Jahres 1747. Folgende Stelle aus dem Briefe an Bodmer vom 6. September 1748[3] aber zeigt ihn uns endlich als Freund des fünffüssigen Iambus: 'Ich hatte erst in diesem Jahre angefangen the Mourning bride des Congreve, doch mit einigen Veränderungen auf das deutsche Theater in reimlosen Versen zu bringen. Ich fand nichts besser für das Gehör als die Verse selbst nach englischer Art, wenn man sich nur die Mühe geben will, die Endungen der Verse mit weiblicher und männlicher abzuwechseln'. Somit beschäftigt ihn diese Formfrage durch mehr als acht Jahre. Die schöne Frucht dieser Untersuchungen sollte er zwar nicht geniessen, doch hinterliess er seinen Nachfolgern im fünffüssigen Iambus ein teueres Vermächtnis, eine fertige Kunstform, die den Anforderungen der grössten Meister genügte.

Dem zuletzt eingenommenen Standpunkte kam die von seinem Bruder Adolf am Schlusse der Abhandlung

---

[1]) Vgl. Werke 2, 636 f.
[2]) Werke 2, 637.
[3]) Litterarische Pamphlete u. s. w. S. 127 f.

'Von der Einteilung der schönen Künste'[1]) ausgesprochene Ansicht am nächsten. Hauptsächlich von praktischen Gesichtspunkten ausgehend fragt dieser, ob denn der Komödie irgend ein anderer Unterschied von der Prosa übrig bleibe, als das Sylbenmass, wenn wir von ihrem Wesentlichen, ihrem Inhalt und ihren Absichten absehen. 'Unserm Sylbenmasse aber wird es so schwer, sich mit dem Dialogischen des Umgangs zu vertragen; dass wir uns nichts als prosaische Lustspiele oder doch gewiss wenig gute Lustspiele in Versen versprechen dürfen, wofern man nicht irgend ein neues reimloses Sylbenmass für dieselben bestimmet'[2]).

Gleichzeitig möchten wir ein Wort Lessings in Erinnerung bringen, das im Grunde genommen nur eine Verschärfung der von J. E. Schlegel in dieser Vorrede gestellten Alternative (164,31—165,4) ist: aus seinen Bemerkungen zur Übersetzung von Du Belloy's Zelmire[3]) geht es klar hervor, dass er den Vers — fürs Drama wenigstens — als eine grosse Zierde betrachtete, und nur gegen die Durchführung dieses Grundsatzes im deutschen Drama ein — damals gewiss berechtigtes — Bedenken trug: 'So nach wünschte ich unserm prosaischen Uebersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, dass das Sylbenmaass überhaupt ein kindischer Zwang sey, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es bloss darauf an, unter zwey Uebeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern'[4]). Dass aber

[1]) Batteux' Einschränkung S. 348.

[2]) Nach dem S. 558—560 über den Alexandriner und den Reim Gesagten hätte man freilich auch eine andere Ansicht über die Zulässigkeit beider im Drama und Lustspiel erwartet.

[3]) Hamb. Dram. 19. St. vom 3. Juli 1767.

[4]) Ohne Zwang können wir annehmen, dass Lessing in dem gleich darauf folgenden Satze: 'Die französischen Verse

Lessing die von Schlegel in seinem 'Schreiben' für den Vers beigebrachten Gründe nicht nur kannte, sondern auch ihrem Werte nach vollkommen würdigte, ersehen wir deutlich aus seinen Bemerkungen zur 'Stummen Schönheit': 'Schlegel hatte überall eine eben so fliessende als zierliche Versification, und es war ein Glück für seine Nachfolger, dass er seine grösseren Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beyspiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen: und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Theil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entstehet, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte'. Wie wunderbar wird diese Vermutung eben durch diese Vorrede, die Lessing wahrscheinlich nicht kannte, bestätigt!

Selbst J. J. Engel, der geschworene Feind des Verses im Drama, hat in den 'Ideen zu einer Mimik' im Hinblick auf den von ihm angeführten Auszug aus dem Schlegelschen gegen Straube gerichteten 'Schreiben' eingestehen müssen, dass bessere Gründe, als J. E. Schlegel, 'keiner der nachfolgenden Vertheidiger der Verse, und

---

haben nichts als den Werth der überstandenen Schwierigkeit für sich', folgende Worte St.-Mards in Erinnerung hatte (Oeuvres 4, 44): 'Je dis hardiment, qu'elle [la rime dans la comédie] a le mérite de la difficulté vaincue'; aber er fügt gleich hinzu 'und freylich ist dieses nur ein sehr elender Werth'.

[1]) a. a. O. 13. St. vom 12. Juni 1767.

[2]) 2. Teil. 5. Brief. Schriften. Berlin 1804. 8, 195.

Hurd nicht einmahl so feine, so triftige vorgebracht hat'; auch seien diese Gründe noch von niemand umgestossen worden .... 'Wenn man der Prosa den Vorzug giebt, so ist es nur darum, weil die Verse nothwendig vollkommen gut oder gar nicht gemacht werden müssen, weil die wesentlichern Vollkommenheiten des Drama sich so äusserst schwer mit einer leichten fliessenden Versification vereinigen lassen, und weil am Ende das blosse Vergnügen des Ohrs weder die Aufopferung der höhern Schönheiten noch die unendliche Mühe des Dichters werth ist'. Engel ragt mit seinen etwas verspäteten Erörterungen in die glanzerfüllte Entstehungszeit der Iphigenie und des Don Carlos herein, wo J. E. Schlegel als Dichter und Theoretiker nur noch der Geschichte angehörte. Aber eben bei einer historischen Darstellung darf nicht übersehen werden, wie viel unser Schlegel theoretisch, so besonders durch seine Vorrede zu den 'Theatralischen Werken', und praktisch durch seine Dramen, zur Säuberung und grösseren Volkstümlichkeit der damals pathetisch hohlen, mit erbärmlichen Flickversen verquickten dramatischen Sprache geleistet hat; diesen Teil seiner Wirksamkeit kann man wohl aus der Geschichte der deutschen Litteratur ohne den historischen Zusammenhang zu verdunkeln und zu verwirren nicht streichen.

Bevor wir jedoch diese Vorrede mit ihren weitläufigen Ausführungen über den dramatischen Stil näher in Betracht ziehen, müssen wir noch zuerst, um die historische Reihenfolge einzuhalten, auf ein Büchlein verweisen, dessen Vorrede interessante Urteile über Poesie enthält und das unsern Schlegel zum Verfasser haben soll. Am 12. September 1747 schreibt Bodmer an Sulzer[1]): 'Mir sollte leid seyn, wenn Herr von Hagedorn an dem

[1]) Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Gessner. Aus Gleims litt. Nachlasse, hg. von Körte, Zürich 1804. S. 69.

'Buch ohne Titel' viel Antheil hätte. Ich glaube, in hiesigen 'freimüthigen Nachrichten' habe man sich mit Recht an diesem Einfalle geärgert. Dass eben dieses Buch in einem andern Artikel der Nachrichten gelobt worden, kommt daher, dass die Nachrichten eine Sammlung aus verschiednen fremden Zeitungen sind'. Bei den Worten 'Buch ohne Titel' finden wir den Verweis auf die Fussnote, die uns lakonisch genug meldet: 'Von Elias Schlegel. Gl.' So muss denn Gleim für die Richtigkeit dieser Notiz verantwortlich gemacht werden. Des Buches selbst konnten wir nicht habhaft werden; selbst in Hamburg, wo es bei Bohn, dem Verleger Hagedorns, erschienen war, ist es nicht vorhanden; wenigstens erreichte eine Anfrage an die dortige Stadtbibliothek nur ein negatives Resultat[1]). In Heinsius' 'Bücherlexikon' finden wir es (1, 451) verzeichnet als 'Buch ohne Titel, besteh. in Oden etc. Hamburg, Bohn 1746. 8°. 7 Gr.'

Die lobende Recension erschien 1746 im dritten Jahrgang der 'Freymüthigen Nachrichten'. (XXVIII. Stück, Mittwochs, am 13. Heumonat S. 223 f.). 'Wir reden von einem Buche', heisst es in diesem 'Ein anders von Leipzig' überschriebenen Artikel, 'das keinen Titel hat und das unten auf dem Blatte, wo der Titel stehen sollte . . . diese Worte des Persius lesen lässt: Quantum est in rebus inane 1746 . . . . . Nach einer Vorrede, die voll Witz, feiner Satyre, und vom besten Geschmacke ist, finden wir das Verzeichniss der Stücke, die in diesem Buche ohne Titel (wir wollen ihm vors erste diesen Namen geben) enthalten sind'. Die von Bodmer erwähnte abfällige Kritik in Form eines 'Eingesandten Schreibens' von 'W. Erlenbach' urteilt dagegen in demselben Jahrgange (XXXVIII. Stück. Mittwochs, am 21. Herbstmonat S. 298—300) folgendermassen: 'Der Verfasser jaget dem Witze zwar nach, aber er holet ihn selten ein, weil die

[1]) Doch vermuten wir eher, dass es eben wegen des Mangels eines Titels nicht aufzufinden ist.

Natur ihm Bley in die Hirnschale gegossen hat, dass sein schwerer Kopf ihn zu Boden drückt'. Nun ist freilich ein solches Urteil aus der Schweiz über Schlegel zur Zeit des freundschaftlichen, brieflichen Verkehrs zwischen ihm und Bodmer nicht recht denkbar[1]), wenn wir nicht anders annehmen wollen, dass die Schweizer sich hinter dem 'Conrector Erlenbach' versteckten, so oft sie nicht offen über jemanden ihre leicht erregbare Galle ausschütten wollten. Wie liberal oder — kopflos die Herausgeber der 'Freymüthigen Nachrichten' bei der Aufnahme der verschiedensten Artikel verfuhren, ersehen wir aus einer dritten, wieder lobenden Besprechung desselben rätselhaften Buches (Vierter Jahrgang, 1747. XVII. Stück, S. 132 f.), welche mit den Worten schliesst: 'Die Wahl verdient Beyfall, und man kann dieser Sammlung weder den Nutzen noch das Vergnügen absprechen'.

Soweit man aus den in diesen Recensionen mitgeteilten Stellen der Vorrede schliessen kann, ist sie wirklich nicht ohne Witz und Geschick; aber in diesen wenigen Citaten haben wir nichts gefunden, was nur die Vermutung einer Autorschaft Schlegels nahe legen könnte. Möge aber die Notiz zur Klarstellung dieser Frage den unmittelbaren Anstoss geben!

Wir kehren zu Schlegels Vorrede zu den 1747 in Kopenhagen erschienenen Theatralischen Werken zurück. Die Sammlung selbst enthielt den 'Canut', das Lustspiel 'Der Geheimnissvolle', das Trauerspiel 'Die Trojanerinnen' und die zu Anfang dieser Einleitung erwähnte Elektraübersetzung. Wenn wir von der

[1]) Doch hat sich Bodmer im Briefe an Hagedorn 'Zur Ostermesse 1746' (Hagedorns Werke 5, 203) ziemlich barsch über J. E. Schlegel ausgesprochen; sehr ungünstig urteilte er auch in einem Briefe an Gleim vom 12. September 1747 (Briefe der Schweizer S. 66) über das erste Buch von Heinrich dem Löwen, 'den er nicht lesen könne; Schlegels Canut sei gut genug, aber in der Schreibart bemerke er einen widrigen Zwang'.

kurzen Vorrede zum Ruhmredigen absehen, so haben wir in dem Zeitraume von mehr denn vier Jahren, der zwischen der noch auf der Universität verfassten 'Abhandlung von der Nachahmung' und dem Erscheinen der 'Theatralischen Werke' liegt, keine theoretische Arbeit zu verzeichnen. Inzwischen war er ein anderer Mann geworden; in der halb diplomatischen Stellung als Privatsekretär des 'kurfürstl. sächs. u. kgl. pohln. Gesandten von Spener' hatte er Gelegenheit mit den höchsten Schichten der Gesellschaft in Berührung zu kommen. So wurde der Geschmack des feinen Beobachters wählerischer, sein Stil sorgfältiger und eleganter; und wie er die gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Litteratur zu heben und zu beleben suchte, so wollte er auch wieder der letzteren manches von einer feineren, gebildeteren Sprache und einem höheren Anstande zukommen lassen. Im 'Fremden', den er ein ganzes Jahr lang, ohne irgend einen Mitarbeiter, in einer fremden Stadt und für ein fremdes Publikum herausgab, finden wir zahlreiche feine, beinahe weltmännische Bemerkungen über die verschiedenen Stände und Typen, vor allem aber über den guten Ton und den guten Geschmack. Die einleitenden Bemerkungen dieser Vorrede (169,22—173,33) muten uns geradezu wie ein Stück dieser moralischen Wochenschrift an; und in der That hat er manche Grundanschauung aus derselben in die Vorrede herübergenommen. So finden wir, um nur dies eine Beispiel anzuführen, die geistreich begründete Nebeneinanderstellung der Pedanten und Petit-Maistres (Gecken) (170,32 ff. und 188,5 ff.), zweier so verschiedenen, und nur durch die gleiche Beschränktheit gemeinsamen Typen, von denen er die einen in Leipzig, die anderen in Kopenhagen kennen gelernt, bereits im 'Fremden' [1]) in folgenden Worten vorgezeichnet: 'Ein Petitmaitre, welcher seine studierte Ungezwungenheit, seine tactmässige

[1]) Stück VIII vom 25. May 1745. Werke 5, 73 f.

Behendigkeit, und seine überlästige Höflichkeit überall anbringt ...... und welcher von seinen Haaren und Kleidern eben so viel redet, als ein gelehrter Pedant von seinen Büchern, kann sich nicht weigern, ein Pedant der Artigkeit zu heissen'.

Die nahe Verwandtschaft mit der moralischen Zeitschrift muss man sich also gegenwärtig halten, um beim Lesen dieser Vorrede einer Enttäuschung zu entgehen. Auch die berühmtesten Wochenschriften Englands brachten nichts weniger als gedankentiefe oder ideal-philosophische Ideen zum Austrag, aber sie streuten eine Menge von richtigen, gesund-bürgerlichen, wirklich moralischen, wenn auch nicht selten nüchternen und sogar platten Ansichten in die bildungsbedürftigen Volksschichten, die bis dahin dem Geistesleben ferngestanden; eben in diesem Bestreben zur Bildung des Durchschnittsmenschen, zur Erreichung der guten Mittelsorte, liegt aber der Grund ihrer ungeheueren Beliebtheit und des unschätzbaren Verdienstes, den sie sich um die Bildung und Festigung der modernen Gesellschaft erworben haben.

Auf derselben geistigen Stufe etwa steht auch diese Vorrede, und wir unterschreiben gerne das Urteil Kobersteins[1]), 'dass die darin enthaltenen Gedanken nichts weniger als tief auf die Sache eingehen, um so mehr aber zum Beweise dienen können, was damals noch der tragischen Sprache in Deutschland abgieng und nöthig schien, den Trauerspieldichtern begreiflich zu machen'. Doch gerade dank dieser allgemeinen Verständlichkeit und gewissen Oberflächlichkeit hatte sich diese Arbeit bei den Zeitgenossen, mit Ausnahme der angegriffenen Ungenannten, einer sehr günstigen Aufnahme und ziemlich ungeteilten Beifalls zu erfreuen. Hagedorn, der auch über den 'Fremden' Bodmer gegenüber beifällig geurteilt hatte, berichtet letzterem am 14. September 1747 über die 'Theatralischen Werke' und fügt

---

[1]) Grundriss $5^5$, 351.

hinzu[1]): 'Die Vorrede wird von Allen recht hochgeschätzt'. Nicolai hat sie zuerst in seinen Briefen 'über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften' lobend und zustimmend besprochen[2]); viel weitläufiger noch gieng er auf dieselbe ein in jener interessanten 'Abhandlung vom Trauerspiele'[3]), mit der er die 'Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste' im J. 1757 eröffnete und die Lessings hochbedeutende Bemerkungen veranlasste[4]); ein Drittel der ganzen Abhandlung ist der Erwägung und weiteren Ausführung der Schlegelschen Ideen gewidmet.

Zaghaft und unschlüssig wie unmittelbar vor der Ausarbeitung der grossen 'Abhandlung von der Nachahmung' (97, 7–17), schreibt Schlegel an Bodmer[5]) mit Rücksicht auf die Schrift (seines Bruders Adolf) 'vom Natürlichen in den Schäfergedichten': 'Ich wollte wünschen, dass man ein gleiches Werk von den Trauerspielen hätte, worinnen viele Leute von Geschmak, die ich kenne, eine grosse Menge so unerträglicher als allgemeiner und in allen deutschen Trauerspielen gewöhnlicher Ausdrükke erblikken. Die Stürischen (Stüveschen)[6]) Uebersezungen sind

---

[1]) Abschrift Hrn. Dr. Munckers nach den in der Züricher Stadtbibliothek befindlichen Originalen.

[2]) S. 123—126.

[3]) S. 17—68. Eine vortreffliche Charakteristik dieser Abhandlung besitzen wir von Minor in seinem Buche über Lessings Jugendfreunde S. 284—287; noch in der zweiten von Maltzahn und Boxberger besorgten Ausgabe von Danzels Lessingbiographie ist sie (2, 24[8]) 'als das gemeinsame Werk der Freunde: Nicolai, Mendelssohn und Lessing' bezeichnet!

[4]) Vgl. die Briefe Lessings herausgeg. v. C. C. Redlich, besonders Nr. 31. 34. 35. 41 an Nicolai und Nr. 32 u. 33 an M. Mendelssohn.

[5]) Briefe an Bodmer S. 38 f. Brief vom 8. Oktober 1746.

[6]) Er übersetzte Racines 'Britannicus', Th. Corneilles 'Graf Essex' und zwei Stücke von Voltaire, die 'Alzire' und den 'Brutus'; vgl. CB. 6, 349. 524 u. Koberstein 5[5], 290.

davon eben so voll, als die Gottschedischen Originale[1]; gleichwohl getraue ich mich nicht, derjenige zu seyn, der diese Fehler entdekt, weil man es für eine Rachbegierde meines 'epigrammatischen Herrmann' [2]) ansehen könnte, und ich es zwar für erlaubt, aber nicht eben für behutsam gethan halte, über diejenige Art der Poesie Kritiken zu machen, darinnen man selbst arbeitet'. Doch hatte er auch diesmal seine Bedenken bald überwunden, denn die Vorrede trägt schon das Datum 'Copenhagen den 8. April 1747'.

Mit den Quellenangaben weniger sparsam, als gewöhnlich, verweist er (189, 28–32) auf die 'flüchtigen Gedanken des Fenelon' und auf Longin. Den ersteren hat er wohl durch Gottscheds Vermittlung kennen gelernt, der 'Des Erzbischofs von Cambray, De la Motte Fenelon, Gedanken von der Tragödie[3] und von den Lustspielen' im ersten Teil der Deutschen Schaubühne an Stelle der unausgeführt gebliebenen Übersetzung der

[1]) Schon zwei Jahre früher hatte der Verräter an Gottsched geschrieben (Brief vom 2. April 1744. Werke 5, XXXIII f.): 'Ohne mich auf die Phädra des Racine zu berufen, von der es bekannt ist, dass die blosse Schönheit der Verse ihr den Vorzug vor des Prado (!) seiner gegeben, worinnen eben die Affecten waren (vgl. auch Dubos, Réflexions 2, 410—413 u. 3, 327—339); so glaube ich, dass die Majestät des Trauerspiels ohne eine sorgfältige Ausarbeitung der Verse nicht bestehen kann, weil gar zu leicht auch nur ein überflüssiges Wort den Affect einer ganzen Zeile verderbt'.

[2]) Dies bezieht sich auf folgende Worte Gottscheds in der Recension des Schlegelschen 'Herrmann' (Deutsche Schaubühne Bd. 5, 1744. S. 15): 'Ja selbst unter denen (Zuschauern), die seine Sittensprüche gar wohl erreichen können, ermüdet die Hälfte, seinen Ora-[16]keln nachzusinnen: weil es überaus schwer ist, den Verstand immer gleich angestrengt zu erhalten'; vgl. Bodmers Worte an Schlegel (Schlegels Werke 5, XXXXI): 'Gottsched . . . . . sagt, Ihr Herrmann sey aus Sinngedichten zusammengeflickt'.

[3]) Die 'Gedanken von der Tragödie' hatte Gottsched schon hinter der ersten Ausgabe seines Cato (84—95) 1732 abdrucken lassen. Vgl. Crüger, Gottsched u. d. Schweizer. S. 31.

Aristotelischen Poetik aufnahm[1]). Mit Fenelon tadelt er die ausschweifende Schreibart und die Häufung sinnreicher und spitzfindiger Einfälle im Drama und empfiehlt dagegen eine anständige Einfalt.

Bedeutender und fruchtbarer ist der Einfluss Longins, mit dem er sich wahrscheinlich schon während seines Aufenthalts in Dresden beschäftigt hatte; wir finden wenigstens dies Werk in einem Briefe an Gottsched erwähnt und zwar berichtet er demselben, dass der ungenannte Verfasser der gegen Gottsched gerichteten Vorrede zur zweiten Ausgabe der für ihre Zeit immerhin achtenswerten, auch von Lessing geschätzten[2]) Übersetzung C. H. Heinekens[3]) in der Person Liscows zu suchen sei[4]).

Da uns Schlegel durch seine Quellenangabe der Mühe der Beweisführung enthoben hat, so wollen wir uns auf die Andeutung der Grundgedanken, die Schlegel dem griechischen Ästhetiker entnommen, beschränken. Am meisten fühlte er sich von der im IX. Kap. ‘περὶ νοήσεως (Von den hohen Gedanken)’ ausgesprochenen Idee[5]), ‘dass das Erhabene an sich selbst nichts sey als der Widerhall von der Grösse unseres Geistes’, angesprochen. Auf diese Annahme von der geistigen Grösse, ja der Unantastbarkeit und übermenschlichen

1) S. 22—38. Entsprechend den übernommenen Rollen, — er widmete sich der hohen Tragödie, die Frau der Komödie — hat er die ersteren, die geschickte Freundin die letzteren übersetzt. Vgl. o. S. XIX.

2) Vgl. Danzel, Lessing $2^2$, 236.

3) Dionysius Longin vom Erhabenen. Griechisch und teutsch...... Leipzig u. Hamburg. 1738. Wie aus den polemischen Noten zu S. 318—320 hervorgeht, greift jedoch der Übersetzer weit mehr die Schweizer als Gottsched an, die er ‘des Mangels an Sprachkundschaft’ beschuldigt; auch ist es nicht ganz richtig, wenn Koberstein $3^5$, 311, Anm. 38 kurzweg sagt, diese Übersetzung sei von Gottsched (CB. 5, 108—140) getadelt worden; vgl. Gottscheds $CD^3$ S. 366.

4) Danzel, Gottsched S. 150. Brief vom 16. November 1742.

5) Heineken S. 63.

Hoheit der tragischen Helden gründet sich auch die Forderung einer hohen edlen Sprache. Gleichzeitig erinnern aber die daran geknüpften Bemerkungen (173,15–33) lebhaft an § 22 der 'Abhandlung von der Nachahmung'. Die Art und Weise, wie nach Schlegels Ansicht ein Dichter seine Helden ihren grössten Schmerz ausdrücken lassen soll, ist dem Longinus entnommen: 'Nur in dem allerheftigsten Erstaunen', meint Schlegel (171,33 ff.) .... 'drückt sich sein Zustand durch eine Ausrufung und durch ein beredtes Schweigen aus'. Longinus sagt[1]: 'Und darum bewundern wir zuweilen das blosse Denken eines Menschen, eben der Grossmuth halber, wenn er gleich kein Wort redet, wie das Stillschweigen des Ajax in der Hölle, welches mehr Hohes in sich enthält, denn alles, was er hätte sagen können' und Heineken bemerkt dazu, Sophokles habe dies Kunststück im Stillschweigen beredt zu seyn ungemein wohl in seinen Trachinerinnen anzubringen gewusst. Ferner hat Schlegel Longins feine Bemerkungen über eine Stelle 'aus des Demosthenes Rede wider den Midias', worin er auf den grossen, lediglich 'durch beständiges Umwechseln, die Natur der Wiederholung und die Auslassung der Verbindungswörter' hervorgerufenen Eindruck verweist[2], und die 29. und 30. Abteilung 'von der zu sehr ausschweifenden Umschreibung' und 'der Wahl der Wörter'[3] in ausgiebiger Weise benutzt; auch die der Übersetzung angehängte 'Untersuchung' C. H. Heinekens 'von dem was Longin eigentlich durch das Wort erhaben verstehe'[4] hat er nicht unberücksichtigt gelassen.

Ein Vorbild besonders für den satirischen Teil dieser Vorrede mögen wohl auch die 1746 in Berlin erschienenen

---

1) Ebenda S. 63.
2) Ebenda S. 180—183.
3) Ebenda S. 222—225.
4) Ebenda S. 315—376.

'Songes philosophiques. Par l'Auteur des Lettres Juives (J. B. Boyer, Marquis d'Argens 1704—1771)[1]), suivant la Copie originale' gewesen sein; im fünfzehnten Traum, den Gottsched im Büchersaal vollständig übersetzte[2]), erscheint dem Verfasser der ältere Racine und unterhält sich mit ihm über den damaligen Zustand der schönen Litteratur in Frankreich. Dies Gespräch ist eben nichts anderes als eine sehr witzige Satire auf die gezierte und schwülstige Schreibart der damaligen französischen Dramatiker, aus denen manche wundersame Stilblüte zum grossen Ergötzen des Lesers angeführt wird.

Ohne überall Einflüsse und Anregungen wittern zu wollen, möchten wir doch auf einige Stellen aus Pyras geistreichem Verweis aufmerksam machen. So bemerkt dieser sehr richtig[3]), dass Gottsched, 'so niedrig und prosaisch er auch sonst schreibt, doch fast meistens' in den 'Missbrauch der Metaphoren und ein falsches Pathos' verfällt, 'wenn er sich hat erheben und schön schreiben wollen'. Auch kann Schlegels nicht ohne Humor karikierte Übersetzung einer Stelle aus Bajazet (176,$_{33}$—177,$_{40}$) als Gegenstück zu Pyras 'Versuch aus dem Stegereife'[4]), den Anfang des 'Cato' in würdige Worte zu kleiden, betrachtet werden.

Wir können uns des Eindruckes nicht erwehren, dass Schlegel den kritischen Teil mit dem theoretischen

---

1) A. A. Barbier, Dictionnaire des ouvrages anonymes 7, 529.

2) 3, 397—417. Stück 5 v. J. 1746.

3) a. a. O. S. 52.

4) a. a. O. S. 69—75. Vgl. auch 'Fortsetzung des Erweises' S. 104. Dagegen hat eine eingehende Vergleichung mit Bouhours' 'Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit' (Paris 1687) kein positives Resultat ergeben. Dasselbe gilt auch von Bodmers dasselbe Thema behandelnden Schriften: 'Untersuchung, inwiefern das Erhabene in den Trauerspielen Platz haben könne, wie auch von der poëtischen Gerechtigkeit', hinter dem 1736 erschienenen Briefwechsel (von der Natur des poetischen Geschmacks) mit dem Grafen Conti, und 'Critischer Betrachtung und freyen Untersuchung zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne'. Bern 1743.

in dieser Abhandlung nicht glücklich zu verschmelzen verstanden; er hätte vielleicht besser gethan, wenn er uns nur eine Kritik oder richtiger eine Satire — quam difficile non scribere — gegeben hätte. Aber freilich kamen erstens die gegen Bodmer geäusserten Bedenken in Betracht, dann hatte man ja an Streitschriften damals gerade genug und als Vorrede war solch ein polemischer Ausfall wohl nicht zu brauchen. Wie in Bouhours' 'Manière de bien penser' fällt auch hier der positive Teil mager aus und bringt wenig mehr, als jener Brief über das Trauerspiel der Alten und Neuern, mit dem wir diese Ausgabe eröffnen.

Vor allem empfiehlt Schlegel alle Redensarten, die auf gemeine und niedrige Ausdrücke führen können, zu vermeiden (177, 41 ff.). Die hier getadelten Worte und Wendungen sind fast sämtlich der Übersetzung der Voltaireschen 'Alzire' entnommen, die Gottsched als das Werk seiner geschickten Freundin in den 1741 erschienenen dritten Teil der deutschen Schaubühne in der Zuversicht aufnahm, dass man darin 'keine gezwungenen Verse, und keine niederträchtige Redensarten vorzurücken Ursache finden' werde[1]). Dort finden wir den (178, 9) getadelten Ausdruck 'Hund' auf S. 21:

(2, 4) 'Sein Laster weis ich nur, und Gussmann hiess der Hund',

ebenso auf S. 57 den Ausdruck 'Bubenstück' (178, 14), wobei aber die Übersetzerin nach Nicolais Ansicht 'aus Irrthum auf den guten Weg gerathen zu seyn' scheint[2]):

(5,5) 'Alzire, sprich, ist wohl das Leben so viel werth,
Dass man dafür von uns ein Bubenstück begehrt?'[3]).

Wenn man sich aber lediglich auf die Vermeidung solcher Redensarten beschränkt, so kann das Trauerspiel noch immer ganz platt und der Helden unwürdig aus-

---

[1]) Schaubühne III. Vorrede S. I.

[2]) Abhandlung vom Trauerspiele a. a. O. S. 64.

[3]) Vgl. damit Breitingers CD. Bd. 2. Abschn. 4. Von der Kunst der Uebersetzung, bes. S. 146.

fallen, falls nicht andere Eigenschaften hinzu kommen. So fordert er: 1) als Haupteigenschaft 'einen gewissen Schwung' (180, 21 ff.)[1]); 2) einen grösseren Nachdruck (183, 33 ff.) (ersterem setzt er ein hochtrabendes Wesen, letzterem übel angebrachte oder schlecht gewählte Umschreibungen, statt der einfachen Benennungen als Extrem gegenüber); und 3) schöne und edle Gedanken, da grosse Thaten nur dann ein Verdienst des Helden sind, wenn sie aus Überlegung entstehen (185, 32 ff.). Darunter will er jedoch, durch die Gottschedsche Kritik seines 'epigrammatischen Herrmann' vorsichtig gemacht, durchaus nicht 'Wortspiele oder Gedanken, die keine Wahrheit in sich haben (186, 10 f.) und nur ein glänzendes Spielwerk sind', verstanden haben (187, 13–35). Besonders lässt er darauf Acht nehmen, dass der Gedanke nicht am falschen Orte stehe, und bemerkt sehr richtig, dass verschiedene Gemütsbewegungen oder Umstände eines Helden nicht immer die gleiche Menge von Gedanken ertragen können (188, 1—189, 25).

In der weitläufigen Besprechung dieser Vorrede in der 'Abhandlung vom Trauerspiele' hält Nicolai im Ganzen am Schlegelschen Standpunkte fest; nur in der folgenden Schlussbemerkung[2]) spricht er einen Gedanken aus, der gerade das Gegenteil von den Ergebnissen der Schlegelschen Nachahmungstheorie besagt: 'Schöne Gedanken', heisst es dort, 'welche nicht an ihrem Orte stehen, zeigen uns nicht die tragischen Personen, . . . sondern den Dichter, der beschreibt, Vergleichungen macht oder moralisiret. Aufs höchste wird er uns gefallen, dieses wollten wir aber nicht; wir

---

[1]) Vgl. damit Breitinger CD. 2, 354: 'Die Leidenschaften haben eine eigene Sprache und eine gantz besondere Art des Ausdruckes, womit sie nicht so fast absonderliche Begriffe, als vielmehr den S c h w u n g ihrer erhizten und phantastischen Vorstellungen entdecken und offenbaren'.

[2]) S. 67.

wollten gerührt, bewegt, und interessiret werden; kurz, wir wollten die Wirkungen des Trauerspiels empfinden, nicht die Kunst des Dichters'.

Schlegel mochte es vielleicht selbst fühlen, dass aus dieser Vorrede etwas ganz anderes, als er ursprünglich beabsichtigt hatte, geworden war. Sie brachte auch einerseits mehr, nämlich eine theoretische, vielleicht überflüssige Auseinandersetzung zur Begründung von äusserlichen, sonst unanfechtbaren Forderungen; andererseits aber wieder weniger, denn da er selbst Dichter und nicht ganz frei von Schuld und Fehle war, so konnte er unmöglich in dieser wissenschaftlich ausstaffierten Vorrede in vollem Masse und an allen Erzeugnissen der damaligen Dramatiker die bezweckte wohlverdiente Kritik über die äussere Form üben. In diesem Sinne schrieb er auch am 15. April 1747 an Bodmer[1]: 'Es ist mir lieb, dass ich Ihnen schon in einem vorigen Briefe vergangene Michaelsmesse aufrichtig geschrieben, was ich von diesen Stükken halte. Sie werden es noch deutlicher aus der Vorrede sehen, die vor meinen theatralischen Werken stehet, welche ich Ihnen beigehend überschikke[2]. Man kann nichts von den Regeln eines guten Trauerspiels sagen, ohne zugleich eine Satire auf den 'Agis' und alle seine Brüder und Schwestern zu machen. Und so sehr ich mich in dieser Vorrede in Acht genommen habe, eines davon zu berühren: so habe ich doch keinen kriechenden Ausdruk finden können, der nicht in einem von den Originalen oder Uebersezungen der Schaubühne zu finden wäre. Ich nehme einige Stellen meiner 'Dido' davon nicht aus, welche ich billig hätte

---

[1]) Briefe an Bodmer S. 46 f.

[2]) Wahrscheinlich sandte er ihm eine Abschrift aus dem Manuskript, denn nach den von 190, 26 ab mit kleineren Lettern gedruckten Schlussbemerkungen über die Elektraübersetzung, von der er nicht einmal wusste, 'ob sie bey diesem Bande seyn wird oder nicht' (a. a. O. 48), zu urteilen, wurden nicht nur ein grosser Teil der 'Theatralischen Werke' selbst, sondern auch diese Vorrede in Leipzig gedruckt.

ändern sollen, wenn nicht Fehler, die sich einmal eingeschlichen haben, sehr leichtlich sich vor den Augen verstekten, wenn man am nöthigsten hat, sie zu sehen'.

Für diese Enthaltsamkeit wollte er sich im 'Gaertnerkönig' entschädigen. Nachdem er nämlich schon im vorhergehenden Briefe[1]) Bodmer die Idee mitgeteilt hatte, 'ein halbkomisches, und halbpathetisches Nachspiel über den Gärtner zu machen, den Alexander zum Könige sezte, worinnen Alexander und andere allezeit den Charakter der tragischen Poesie in ihren Reden hätten, der Gärtnerkönig mit seiner Familie aber immer unvermuthet in die niedrigen Ausdrükke der deutschen Trauerspiele verfiele', legt er diesem Briefe das in den Werken (2, 636) abgedruckte Bruchstück dieses Planes bei. Im darauf folgenden Briefe vom 18. September 1747[2]) bespricht er weitläufiger diesen vorzüglichen Plan, der ein Lustspiel in der Art des Amphitruo oder Demokrit abgeben sollte. Er wollte dies Stück so einrichten, 'dass uncritische Zuschauer nicht einmal merkten, dass es eine Satyre auf andre Theater-Stücken seyn sollte'. Äusserst belehrend ist sein Entwurf zum Charakter des Gärtnerkönigs Abdolinim, an dem er in der Zwischenzeit sehr energische Veränderungen vorgenommen hatte. Falls wir die Mitteilungen dieses Briefes richtig verstanden haben, so wollte er die beiden Extreme, die barsche, ungehobelte, aber natürliche Denk- und Ausdrucksweise eines ganz schlichten und ungebildeten Mannes am Gärtnerkönig, dagegen die ganze Manieriertheit und Geschraubtheit eines falschen Pathos, hinter dem sich Gedankenleere und ein ungebildetes Gemüt nur zur Not zu verbergen vermögen, an dessen Frau, einer prächtigen Holbergschen Figur, veranschaulichen; als Mitte zwischen beiden

---

[1]) Vom 8. Oktober 1746, a. a. O. S. 39.

[2]) Eine Stelle aus demselben über den 'Gärtnerkönig', nach der Abschrift Hrn. Dr. Munckers, hat bereits Söderhjelm a. a. O. S. 95 mitgeteilt, ohne aber auf den Zusammenhang mit dieser Vorrede zu verweisen; vgl. Schnorrs Archiv 14, 49—57.

sollte Alexander mit seinem Hofe die wahre 'Würde und Majestät des Ausdrucks' vorstellen. 'Es ist wahr', sagt er in Bezug auf Abdolinim, 'niederträchtige Redensarten verrathen ein pöbelhaftes Herz. Hierinnen aber ist ein Unterschied unter dem Wesentlichen einer Gedanke und unter den zufälligen Nebenumständen derselben zu machen. Ist eine Rede in demjenigen, was das Wesentliche einer Gedanke betrifft, niederträchtig: so kann sie nichts andres als ein pöbelhaftes Herz verrathen. Die Nebenumstände oder die Einkleidung einer edlen Gedanke aber, kann gleichwol nicht allein einfältig (denn so wäre nichts darwieder zu sagen), sondern grob seyn, dass man sie einem Helden unanständig findet' [1]). Der Gärtnersfrau sollten 'alle die gezwungenen und übelangebrachten Ausruffungen der neuen deutschen Tragödien, das precieuse Wesen der Panthea' [2]) in den Mund gelegt werden, ausserdem sollte noch ein Petit-Maitre im Lager Alexanders 'eine vollkommne Copie eines schlechten tragischen Helden werden' [3]).

Unmittelbar an diese Mitteilungen schliesst sich auch folgende Nachricht: 'Meine vormaligen Gedanken waren, a u f m e i n e S ä t z e v o n d e r N a c h a h m u n g e i n e g a n z e T h e a t r a l i s c h e D i c h t k u n s t z u b a u e n. Bey Gelegenheit des hiesigen neuaufgerichteten Theaters habe ich einigemal die Versuchung gehabt, zum Unterrichte der Comödianten einige Anmerkungen über die Wahl guter Stücke und über andre zum Theater gehörige Dinge aufzusetzen, welche einestheils die verkehrten Begriffe des Herrn G..... (Gottsched) hiervon niederreissen würden. Wenn es noch geschieht, so werde ich sie Ew. HochEdelgeb. mittheilen'.

---

1) a. a. O. 51.

2) Die in den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters (204,30—205,4) verspotteten 'Lehrsprüche' sind ebenfalls der Panthea (Deutsche Schaubühne 5, 1—66) entnommen. Vgl. Werke 3, 273. Anm.

3) a. a. O. 52.

Glücklicherweise hat er diesen Plan nicht unausgeführt gelassen. Die im J. 1747 verfassten, aber erst siebzehn Jahre nach seinem Tode veröffentlichten 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' sind ein glänzendes Zeugnis für den inneren Fortschritt seiner Anschauungen und die glücklich vollzogene Schwenkung aus den etwas nebulosen Regionen einer abstrakt theoretisierenden Ästhetik zu einer auf realer Basis gegründeten ästhetischen Kritik.

Doch noch vorher ein Wort über das 'Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen'[1], welches wir aus dem Grunde von dieser Sammlung ausgeschlossen haben, weil es weder ein litterarisches oder ästhetisches Interesse beansprucht, noch auch das genügende Mass von Erfahrung und Sachkenntnis aufweist, um als ein kulturhistorischer Beitrag zur Theatergeschichte gelten zu können. Ursprünglich geht dieses 'Schreiben', den Mitteilungen seines Bruders Heinrich zufolge, auf einen vermutlich gegen Ende des J. 1746 skizzierten Plan zurück, der, um bloss die Möglichkeit des Bestehens eines ständigen Theaters in Kopenhagen zu zeigen, auf der hinfälligen Annahme von mindestens 165 Jahresvorstellungen und 50,000 Theaterbesuchern beruht[2]. Gute Freunde müssen ihn auf diese unrichtigen Voraussetzungen aufmerksam gemacht haben, denn im 'Schreiben' finden wir schon eine ganz andere Berechnung, die immer noch an Zulässigkeit sehr viel zu wünschen übrig lässt. Er glaubt um die Hälfte zu wenig zu rechnen, wenn er die Bevölkerung Kopenhagens auf 50,000 schätzt; sollte davon nur die Hälfte zweimal im Jahre das Theater besuchen, so erwüchsen daraus Einnahmen von 50,000 Mark dänisch = 8333 Rthlr.; davon kämen 4000 für

[1]) Werke 3, 251—258.
[2]) a. a. O. S. 243.

Gehalte von 12 Schauspielern[1]) und einem Aufseher in Abzug, ferner 3000 für je drei Vorstellungen einer jeden Novität, denn die erste decke die Kosten, 'welche die Aufführung eines neuen Stückes erfordert', die dritte sollte zu Gunsten der Schauspieler und die fünfte erst 'zum Vortheile des Verfassers sein' (so optimistisch denken jetzt weder Dichter noch Publikum von den Novitäten); so blieben immer noch mehr als 1000 Rthlr. jährlich den — Armen[2]). Gesund und richtig ist dagegen sein Gedanke, dass die Gesellschaft unter die Leitung eines Aufsehers zu stellen (ob dies ein Staatsbeamter sein sollte, sagt er uns freilich nicht)[3]), und das Theater als eine bürgerliche Einrichtung zu betrachten sei, die für die Gesamtheit da sei und von ihr auch gehalten werden müsse. An die Munificenz des höchsten Protektors der schönen Künste stellt er fürwahr kein zu hohes Ansinnen. Es genügt ihm, wenn der König nur eines seiner Häuser in Kopenhagen zu diesem Zwecke einrichten liesse und 'die hohen Herrschaften nur eine mässige Summe zum Besten des Schauplatzes für ihre darinn habenden Logen bestimmen wollten'. Desto grössere Anforderungen stellt er an die Leistungsfähigkeit seiner zwölf 'Acteurs' ('diejenigen Stücke', meint er nämlich, 'sind fast alle nicht viel werth, zu deren Aufführung mehrere nöthig sind')[4]), denen er zumutet für die brillante Jahresgage von 200—400 Rthlr. wöchentlich fünfmal, und zwar abwechselnd bald deutsch, bald dänisch, zu spielen; 'denn', setzt er hinzu,

---

[1]) Und für 'zwey Kinder, die man zu Acteurs aufziehen könnte'. Vgl. Louis Riccoboni, De la réformation du théâtre 1743 S. 335: 'Je crois qu'il seroit de la prudence d'élever et d'instruire pour le Théâtre une demie douzaine de garçons, et autant de filles'.

[2]) S. 256. Dasselbe fordert auch Riccoboni in der oben citierten Schrift. Vgl. 226, 12—18.

[3]) Vgl. Riccoboni a. a. O. S. 59 u. 98.

[4]) S. 253 unten.

'die Dänen sprechen sehr gutes Deutsch, wenn sie sich nur Mühe geben wollen'.

Diese wenigen Andeutungen dürften genügen, um zu zeigen, in welchem Masse Schlegel der richtige Blick für die rein technische und finanzielle Seite eines solchen Unternehmens fehlte; dagegen können wir aus den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters ersehen, dass er einen vortrefflichen artistischen Leiter abgegeben hätte. Wir haben für die frühesten (Auszug eines Briefs usw.) und die spätesten dramaturgischen Erörterungen Schlegels, die beide erst nach dem Tode des Verfassers gedruckt wurden und deren Handschriften wir trotz vieseitiger Anfragen nicht erlangen konnten, die vom Herausgeber der Werke gewählten und bereits eingebürgerten Titel beibehalten. Adolf Schlegel giebt den 'Gedanken zur Aufnahme' in seinem 'Batteux' (S. 408) den wahrscheinlich ebensowenig authentischen Titel 'Schreiben eines Liebhabers des dänischen Theaters'. Den mittelbaren Anstoss zu dieser Arbeit gab der günstige Umschwung der geistigen Zustände in Dänemark, der sich rasch nach der am 6. August 1746 erfolgten Thronbesteigung Friedrichs V. vollzogen hatte; so konnte z. B. schon am 26. December desselben Jahres Hagedorn an Bodmer berichten, dass 'die Hoffnung, die man von dem neuen Könige in Dänemark habe, dort der Freyheit zu reden und zu schreiben bereits mehr Muth mache' [1]). Selbstverständlich kam dies — wie konnte es im 18. Jahrhundert anders sein? — in erster Linie dem Theater zu gute, dessen die Hauptstadt Dänemarks, seitdem das alte Theater 1728 abgebrannt war, während der puritanisch-reaktionären Regierung Christian VI. (1730—1746) entbehren musste.

Schlegel hatte, wie sein Bruder berichtet [2]), 'viele Freunde und Bekannte, auch unter den Vornehmsten,

---

1) Abschrift Hrn. Dr. Munckers aus den auf der Züricher Stadtbibliothek befindlichen Originalen.

2) Werke 3, 243.

gehabt, die ihn zu schätzen wussten, . . . und bei der Errichtung dieses Theaters seine Meynung zu wissen begehrten'; besonders hatte er sich der Gunst des Obermarschalls Grafen Moltke, dem Joh. Heinrich die Werke des Bruders widmete, und des Geheimraths von Berkentin, 'Ministers vom Conseil', der ja in Paris nach einem Übersetzer des Canut suchen liess[1]), zu erfreuen. Es ist demnach sehr wahrscheinlich, dass unser Dramaturg auf Aufforderung dieser Herren vorliegende Schrift verfasste, die ja überhaupt mehr den Eindruck eines 'exposé' oder einer Denkschrift, als den eines publizistischen Aufsatzes macht.

Sie besteht aus drei verschiedenen Elementen: 1) aus Anklängen an die früheren rein theoretischen Abhandlungen; 2) aus der Entwicklung von ganz neuen, sehr bedeutenden dramaturgischen Anschauungen, in Verbindung mit einer stärkeren Betonung der schon früher gegebenen praktischen Winke; und 3) aus Andeutungen, inwieweit diese Resultate sich den dänischen lokalen Verhältnissen anpassen liessen.

Als er sich vor der schwierigen Aufgabe erblickte, die Gesetze seiner Nachahmungstheorie nicht nur auf eine Formfrage, wie etwa diejenige von der gereimten oder prosaischen Komödie, sondern auf eine ganze Gattung von poetischen Erzeugnissen anzuwenden[2]) und letztere aus ersterer zu entwickeln, da mussten ihm begreiflicherweise manche Zweifel nicht so sehr über die Richtigkeit, als vielmehr über die praktische Anwendbarkeit derselben aufsteigen. Hier galt es ja vor allem die Stofffrage zu lösen, die ja für seine Nachahmungstheorie eine rein nebensächliche war. Die Einsicht, dass durch das Herbeiziehen seiner Theorie diese frischweg aus dem Kopfe eines lebhaft denkenden und geschmackvoll dichtenden

---

1) Briefe an Bodmer S. 48.

2) Vgl. die S. CLIX mitgeteilte Stelle des Briefes an Bodmer vom 18. September 1747.

Kritikers entstandenen 'Gedanken' an Klarheit und praktischem Werte nur eingebüsst hätten, wird ihn wohl bestimmt haben, den ursprünglichen Plan, 'auf die Sätze von der Nachahmung eine ganze Theatralische Dichtkunst zu bauen', fahren zu lassen. So entlehnte er seinen theoretischen Abhandlungen bloss die Betrachtungen über das Vergnügen als Endzweck der Kunst und dessen Verhältnis zum 'Lehren' (201,33—203,12), sowie die Andeutungen über den tragischen und komischen Charakter (203,26—204,7)[1]. Ohne ausführlich citieren zu können verweisen wir den Leser auf Lessings Dramaturgie St. 33—35, wo dieser bei Besprechung von Favarts Solimann II. in unverkennbarer Übereinstimmung mit den soeben bezeichneten Ideen Schlegels (auch der Zusammenhang mit der Nachahmungstheorie ist eingehalten)[2] nur noch viel schärfer betont, dass es dem dramatischen Dichter gleichgiltig sei, ob sich aus seiner dramatischen Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern lasse oder nicht.

Ganz neu und von grösster Tragweite ist vor allem das Dringen auf einen nationalen Stoff und Gehalt, im Trauerspiel sowohl, als im Lustspiel (S. 194,3 ff. 197,1 ff. 215,11 ff. 224,33 ff.), worüber wir aber schon bei Du Bos[3]) zwei bedeutende Stellen finden. Nach der

---

1 Dagegen ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Worte (203,28 f.): 'je genauer das Theater die Natur nachahmet, das heisst, je schöner es ist, und je mehr es vergnügt usw.', schon mit Benutzung der Batteuxschen Terminologie geschrieben sind.

2) Z. B. im 35. Stück: 'Allein, als Favart diese Erzehlung (des Marmontel) auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, dass durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes grössten Theils verlohren gehe, und dass, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so gross und lebhaft sey, dass man dabey ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns eben so rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren'.

3) Réflexions 1, 74 u. 1, 419.

Bemerkung (1, 73): ‘que le sujet qui renferme les principaux événemens de l'histoire d'un certain peuple est plus intéressant pour ce peuple-là, que pour une autre Nation’, meint er, dass ein Stoff, der nicht folgende zwei Vorzüge vereinige, schwerlich gefallen würde: ‘je veux dire un sujet capable de toucher tous les hommes, et qui plaise encore particuliérement aux compatriotes de l'Auteur, parce qu'il parle des choses ausquelles ils s'intéressent le plus’; es kämen sogar in der Vorstellung verschiedene Volkseigentümlichkeiten zum Ausdrucke: ‘Je ne crois pas qu'on puisse dire que des différentes manieres dont on récite aujourd'hui la Comédie en différens pays, l'une soit meilleure que l'autre. Chaque pays doit avoir sa maniere propre de réciter la Comédie’. Mögen auch noch seine Bemerkungen über zwei Epen, den ‘Clovis’ des Desmarets und die ‘Pucelle’ des Chapelain (2, 541) nicht unerwähnt bleiben: ‘Ce sont deux poëmes epiques, dont la constitution et les mœurs valent mieux sans comparaison que celles des deux tragédies (des ‘Cid’ und des ‘Pompée’). D'ailleurs leurs incidens, qui font la plus belle partie de notre histoire, doivent plus attacher la nation française, que des événemens arrivés depuis long-temps dans l'Espagne et dans l'Egypte’. Derselbe Riccoboni, dessen ‘Réflexions historiques et critiques sur les differens Théâtres de l'Europe’ (1738) Schlegel (194, 14) den ‘Acteurs’ empfiehlt[1], hatte schon 1730 in der ‘Dissertation sur la Tragédie moderne’[2]) dem pseudoklassischen französischen Drama

[1]) Nur dieses Werk, scheint es uns, konnte Schlegel mit den anderwärts nicht nachweisbaren ‘Remarques sur tous les theatres d'Europe’ gemeint haben; ebenso versteht er höchst wahrscheinlich unter ‘i paragoni di teatro’ das oben (S. LXIV. Anm. 1) citierte Werk des Grafen Pietro Conti di Calepio. Beide lapsus sind leicht erklärlich, wenn man bedenkt, dass Schlegel die Titel dieser Werke, die damals ihren Weg von Paris und Zürich nach Kopenhagen wahrscheinlich noch nicht gefunden hatten, aus dem Gedächtniss niederschreiben musste.

[2]) Histoire du Théâtre Italien 1, 247—319.

den nationalen Indifferentismus vorgeworfen[1]). So hat denn Schlegel im Auslande schon Vorgänger gehabt, und in Deutschland war er ebenfalls der erste nicht. Es hatte ja Bodmer bereits 1741 in den 'Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter' nicht nur den gegen Gottsched gerichteten Satz ausgesprochen, dass die Affekte eine weit grössere Gewalt über die Menschen haben als das Vermögen des Verstandes, sondern auch im Hinblick auf die Engländer die Idee eines patriotisch-politischen Trauerspiels angeregt.

Um zu veranschaulichen, wie sich gewisse Nationaleigentümlichkeiten im Drama wiederspiegeln, vergleicht Schlegel das französische Drama mit dem englischen (194, 28 ff.). Vieles ist ja darin richtig bemerkt und kann heute noch aufrecht erhalten werden; nur scheint er uns darin zu irren, dass er als der echte Moralist des 18. Jahrhunderts die Kunsterscheinungen ohne weiteres aus dem Charakter der beiden Nationen erklärt oder richtiger letzteren aus den ersteren deduciert. Kann man es ihm aber verübeln, wenn man bedenkt, dass solche Parallelen und Antithesen, solche Vergleiche zweier Nationen im 'Spectator', dessen Verfasser er hier mit besonderer Achtung erwähnt (197, 12. 18), auf allen Seiten anzutreffen sind? Wären solche Schlüsse jedoch überhaupt jemals sicher zu ziehen, warum hat er denn nicht bei seiner genauen Kenntnis des dänischen Volkscharakters auf eine ganz bestimmte Art von Schauspielen, die da am meisten hätten behagen müssen, hingewiesen (199, 4—200, 31)? Wie ganz anders hat Lessing diesen Unterschied zweier Nationen, soweit er sich im Drama ausprägt, zu Beginn der 'Theatralischen Bibliothek' im Aufsatze über das weinerliche Lustspiel darzustellen gewusst! [2]).

---

[1]) a. a. O. S. 301. 'Il paroît que les Tragiques François n'ont pas assés de soin de marquer les differences, que le genie particulier de chaque Nation a dû produire dans les Héros, nés chés des peuples differens'.

[2]) Lachmann 4[1], 109 f., Hempel 11, 1, 189.

Schlegels Bemerkung über den Mittelstand als die Stütze des Theaters (200, 32) erinnert an des Grafen Conti 'Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia. In Zurigo MCCXXXII', wo wir neben einer abfälligen Kritik über die französische Alexandrinertragödie auch die Ansicht ausgesprochen finden, dass das Theater hauptsächlich für den Bürgerstand sei[1]), zu deren Verbreitung in Deutschland wiederum Bodmer durch die Aufnahme in den 'Auszug aus Hrn. G. v. C. Abhandlung vom Trauerspiele'[2]), mit dem er die 'Critischen Briefe' (Zürich 1746) eröffnete, wesentlich beitrug. Wenn wir hier schon Lessing erwähnt haben, so wollen wir auch gleich dem Leser eine Stelle aus der Dramaturgie in Erinnerung bringen, die vielleicht mit Schlegels Betonung des nationalen Princips in gewissem Zusammenhange steht. Gleich zu Beginn des 97. Stücks sagt er: 'Zugegeben, dass fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen: als einheimische: so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein besseres Verhältniss haben als fremde? . . Freylich erfodern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle . . . Der Vortheil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruhet auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; . . . er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern'. Die Tragweite dieser Gedanken wird uns besonders klar,

---

[1]) 'Ein Grundsatz meines vornehmen Freundes (des Grafen Conti)', schreibt Bodmer schon 1732 an Gottsched (vgl. Danzel, Gottsched S. 189), 'ist, dass das Trauerspiel poema populare und vor die Bürgerschaft gewidmet sey, zumahlen die Zuhörer aus allerley Leuten bestehen'.

[2]) So heisst es dort S. 8: 'Denn da das Trauerspiel vor andern Dichtarten für das gemeine Volk gewiedmet ist' . . . und S. 11: 'dem Volke zu Dienste sind die Trauerspiele eingeführt worden'.

wenn wir uns an folgendes Urteil Goethes erinnern (Hempelsche Ausgabe 21, 49): 'Betrachtet man genau, was der deutschen Poesie (in der Periode vor dem siebenjährigen Kriege) fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationeller; an Talenten war niemals Mangel'. Doch ist Schlegel nie einseitig gewesen und besonders hält er es für ratsam, neben der alten Geschichte und der Fabel 'die Historie aller fremden Länder zu Hülfe zu nehmen' (216, 34).

Von nicht minderer Bedeutung ist Schlegels neue Einordnung der dramatischen Gattungen, wodurch das Dogma vom Ständeunterschied, an dem die Gottschedsche Schule hartnäckig festhielt[1]) und das in Harsdörfers 'fürstlichem Ehrstande, bürgerlichem Wehrstande und bäurischem Nährstande' sein Vorbild hatte[2]), durch die Verbindung mit einem neuen Momente, nämlich mit der Art der von jeglicher Gattung zu erweckenden Leidenschaften zur Hälfte ausser Kraft tritt. Vor den vierziger Jahren können wir höchstens bei Bodmer, dem Herausgeber von Pietro Contis di Calepio 'Paragone', wo der Ständeunterschied bereits stillschweigend aufgehoben war, hie und da auf eine freiere Anschauung stossen. Erst als Louis Riccoboni seine französisch geschriebenen und deswegen schon allgemeiner zugänglichen dramaturgischen Schriften, besonders aber die genannten 'Réflexions historiques et critiques sur les differens Théâtres de l'Europe' (Paris 1738) erscheinen liess, in denen er auf la Chaussées 'École des amis' verweist und zugleich die Möglichkeit der Darstellung eines zwischen dem hohen Tragischen und Erschütternden und dem niedrig Komischen in der Mitte liegenden Pathos zu beweisen sucht, begannen langsam die neueren Ideen von der Gleichberechtigung der verschiedenen Stände — auf der Bühne und von der Zulässigkeit des 'rührenden

[1]) Erst in der vierten Ausgabe der 'Critischen Dichtkunst' (1751) sah sich Gottsched gezwungen, auch die bürgerliche Komödie zu berücksichtigen.

[2]) Tittmann a. a. O. S. 53 u. 155.

Lustspiels' und der 'bürgerlichen Tragödie' Fuss zu fassen; Riccoboni hatte nämlich gesagt: 'On fait représenter à ces personnages — nämlich diejenigen, deren sociale Stellung für eine Tragödie zu niedrig, für eine Komödie zu hoch ist — une action qui leur est convenable, on fait naître des situations touchantes, et cela peut produire un Spectacle charmant'[1]).

Gottscheds 1741 in den 'Critischen Beiträgen' erschienene 'Zufällige Gedanken über Herrn A. D. Richters, Rect. zu Annaberg Regeln und Anmerkungen über die lustige Schaubühne'[2]) zeigen noch wenig Verständnis für diese Neuerungen; desto mehr Beachtung verdienen die 'Regeln und Anmerkungen' selbst, wo wir gleich eingangs[3]) die Frage finden, ob man denn nur über das Hässliche und Lächerliche lache: 'Hat man denn nicht auch eine Tugendlust, und lachen wir denn nicht auch über fröhliche und schöne Sachen? Kann eine tugendhafte Handlung denn nicht auch die Zuschauer in einer Comödie sowohl belustigen als erbauen?' Entgegen der hergebrachten Definition des Lustspiels stellt er folgende auf[4]): 'Die Comödie ist eine Nachahmung einer moralischen Handlung, die durch ihr natürliches Wesen die Zuschauer belustigen; aber auch erbauen soll'; ja, ohne nur mit einem Worte die Ständetheorie zu berühren, möchte er den Unterschied zwischen einer lasterhaften und tugendhaften Comödie durchgeführt sehen, welch' letztere Gottsched jedoch in den Anmerkungen mit dem Schäferspiel für gleichbedeutend erklärte. Doch ist es bemerkenswert, dass eine Recension von Riccobonis 'Réflexions historiques et critiques' und 'De la Réformation du Théâtre' in Gottscheds

---

[1]) S. 148 und 149. Anm. Vgl. Danzel, Lessing $1^2$, 291. Über N. de la Chaussée vgl. Uthoff, N. de le Chaussées Leben und Werke, Diss. Altenburg 1882.

[2]) 7, 572—604. 28. Stück. Vgl. S. XXVI. Anm. 3 u. S. LV.

[3]) Ebenda S. 579.

[4]) Ebenda S. 581.

'Büchersaal' [1]) mit der Behauptung schliesst, 'dass die Originalstücke der deutschen Schaubühne den Regeln des Herrn Riccoboni vollkommen gemäss' seien: 'Wir haben also dem Wunsche dieses verständigen Mannes bey uns Gnüge gethan, auch ehe uns derselbe noch bekannt gewesen, welches uns unfehlbar seinen Beyfall erwerben wird'. Das von Riccoboni aufgestellte Muster, N. de la Chaussées 'École des Amis', erfuhr dagegen in derselben Zeitschrift eine sehr abfällige Kritik; der Recensent — es geht nichts über die Logik — spricht diesem Stücke jeden dichterischen Wert ab, indem er es für einen moralischen, gesprächsweise verfassten Roman erklärt [2]).

Bei dieser neuen Einteilung der dramatischen Gattungen ging Schlegel also von der Vorraussetzung aus, dass jeder Stand, es sei auch der geringste, gewisse, wenn auch nicht gleich heftige Leidenschaften zu erwecken vermöge und dass eine gewisse Beimischung von Leidenschaften auch denjenigen Gattungen, die die Erregung des Lachens bezwecken, nicht fehlen dürfe. Zu den ersten vier Arten, die sich aus einer einfachen Zusammenstellung seiner Unterscheidungsmomente von selbst ergeben [3]), lässt er noch eine fünfte hinzutreten, 'die Handlungen hoher und niedriger oder vermischter Personen, die teils die Leidenschaften, teils das Lachen erregen', umfassen sollte. In dieser letz-

---

[1]) 1, 264—280. St. 3 v. J. 1745; auch nur ein flüchtiger Vergleich dieses Auszuges mit dem oberwähnten Aufsatze Richters genügt, um den Einfluss Riccobonis auf Richter, besonders in der von beiden geforderten Einschränkung des erotischen Elementes im Drama zu zeigen; auch Schlegel hat sich auf diesem Punkte ausser von La Motte noch von Riccoboni beeinflussen lassen. Vgl. De la Réformation S. 25—27.

[2]) 3, 82—92 v. J. 1746.

[3]) Vgl. Aubignac a. a. O. S. 131; überhaupt, wenn wir statt der Worte Schlegels 'Leidenschaften und Lachen' 'unglücklicher und glücklicher Ausgang' setzen, wird sich manche Übereinstimmung zwischen der Einteilung Schlegels und den Ausführungen Aubignacs zeigen (a. a. O. 123—134).

teren sollte sich der 'Cyklops' des Euripides mit dem 'Ehrgeizigen' und dem 'Unbedachtsamen' des Destouches, der seinen oft mit fein gezeichneten Charakteren reich ausgestatteten Lustspielen durch stärkere Beimischung des moralisierenden Elementes ein ernstes Gepräge zu geben verstand, zu vertragen suchen (206, 35—207, 27). Wenn er nun auch la Chaussées Gouvernante der dritten Gattung zuzählt, so ist es doch aus obigem unzweifelhaft, dass er in dieser fünften Art die Erzeugnisse der neuen Mischart unterbringen wollte. Adolf Schlegel, der diese Einteilung billigte, wollte noch zwei weitere Abarten aufgestellt sehen[1]), eine sechste für Schäferspiele, deren Einreihung in die dritte Art er tadelte, und eine siebente für die Stücke in der Art derjenigen des Saintfoix und der 'Zeneide' des Cahusac, die eben 'mehr allgemein menschliche Gefühle, mehr rein empfindende Wesen als wirckliche Menschen' vorstellen sollten. Wollte man noch jede von den verschiedenen Misch- und Abarten, die sich ja jeder Kunstentfaltung zugesellen müssen, wieder in einzelne Abteilungen unterbringen, so wäre es ein leichtes, auf dem von Adolf Schlegel vorgezeichneten Wege diese Einteilung noch um einige Kategorieen zu bereichern. Hat doch Elias Schlegel selbst ganz richtig bemerkt (207,35 ff.), dass es in Betracht der vielen Grade zwischen hohen und niedrigen Personen noch Komödien von sehr verschiedener Art geben könne.

Zweierlei hat demnach als ebenso neue wie wichtige Errungenschaft dieser Abhandlung zu gelten: erstens der Hinweis auf das nationale Drama, zweitens die Einteilung der dramatischen Gattungen nach Ständen und Leidenschaften, wodurch nicht nur das bürgerliche Trauerspiel und das weinerliche Lustspiel (die 'comoedia commovens' wie sie Gellert nannte), sondern auch fast jede

---

1) Vgl. dessen Abhandlung 'von der Eintheilung der Poesie' hinter seiner Batteux-Übersetzung (2. Aufl. 1759) S. 409 f.

andere Gattung des recitierenden Dramas ihre ästhetische Rechtfertigung empfängt.

Noch bleibt es übrig, andere beachtenswerte Ansichten hervorzuheben, die zwar allgemein als hier von Schlegel zuerst ausgesprochen bezeichnet werden, die wir aber schon, wenn auch nicht in so nachdrücklicher Form, in seinen früheren Abhandlungen kennen gelernt. Was seine Ansichten von der Einheit des Ortes und der Zeit anbetrifft, so hat er ja bereits im 'Schreiben über die Comödie in Versen' (11, 14–18) die erstere als einen Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit bezeichnet[1]) und in der Kritik des Klajschen Herodes (33, 8–25) ausdrücklich betont, dass es zweierlei Regeln der Schaubühne gäbe, von denen die einen aus dem Begriffe der menschlichen Handlung, die anderen aber lediglich aus dem Endzwecke, warum man diese Handlung nachahme, entspringen; letztere seien zwar 'auf die Klugheit' gegründet und deswegen nicht zu verachten; doch hätten sie etwas willkürliches an sich und man sei darin auch teilweise von den Griechen und Römern abgewichen. Dass er zu diesen letzteren Regeln auch die Einheiten des Orts und der Zeit zählte, erhellt aus jener Stelle, wo er unter Beibehaltung der gleichen Einteilung der dramatischen

---

[1]) Vor ihm hatte sich bereits J. Fr. v. Uffenbach in der 1733 zu Hamburg erschienenen 'Gesammelten Nebenarbeit in gebundenen Reden, nebst einer Vorrede von der Würde der Sinngedichte' (vgl. S. XXV. Anm. 2) sehr wegwerfend über die drei Einheiten ausgesprochen, worüber Gottsched in der Recension dieses Werkes in masslose Entrüstung verfiel (CB. 3, 616. 12. St. v. J. 1735). Über die Vorgeschichte der drei Einheiten vgl. noch Borinski a. a. O. S. 214 f. u. 360 f. Auch möchten wir daran erinnern, dass Abbé Vatry (Hist. de l'Acad. 7, 182 ff.), dessen Abhandlungen Schlegel in so ausgiebiger Weise benutzte, die Einheit des Ortes verwarf und den Grundsatz Castelvetros (vgl. S. LXI f. dieser Einleitung) 'une corruption d'un passage de la Poëtique d'Aristote' nannte. Ebenso Pyra in der Fortsetzung des Erweises S. 79—82 u. 103 und Riccoboni, Histoire 1, 271.

Regeln in 'innerliche'[1]) (über die Wahl der Stoffe, die Einrichtung der Fabel, die Charaktere und das Versmass) und die bloss 'die äusserliche Form des Schauspiels betreffenden' zu den letzteren eben die Einheit der Zeit und des Ortes rechnet (221, 13–30); weitere Parallelen zwischen dieser Abhandlung und den in der Beurteilung Klajs schon angedeuteten Ideen wird der aufmerksame Leser leicht finden.

Welches Gewicht Lessing auf diese Ausführungen legte, ersehen wir aus dem längeren Citat der Stelle über das Verhältnis des englischen Dramas zur Einheit des Ortes (223, 18—224, 7) im 44. Stück der Hamburgischen Dramaturgie. Doch ging Lessing gleichzeitig an die Untersuchung der ersten Quelle, der Poetik des Aristoteles, während sich Schlegel über die Kommentatoren der Renaissanceperiode nicht hinauswagt; denn diese musste er vor allem (221, 18 ff.) im Sinne haben, wenn er von Kunstrichtern spricht, die 'veranlasst worden seien die äusserliche Form eines guten Schauspiels in zwo Regeln (nämlich die von der Einheit der Zeit und des Ortes) zu fassen'. Ebenso hat er die ganze Aristotelische Theorie über Furcht und Mitleid so gut wie unberührt gelassen. Da er gegen die Richtigkeit der damals gangbaren Erklärungen wohl manche Zweifel gehegt haben wird, aber nicht die Kraft fühlte, dieselbe selbständig anzupacken, so können wir es ihm nur zum Lobe anrechnen, dass er es vorgezogen, darüber zu schweigen, statt nach Gottscheds Art mit dem falschen Golde seichter Interpretationen zu prunken.

Ferner finden wir in dieser ja für den Druck nicht bestimmten Abhandlung — ein Beweis, dass es ihm um die Sache selbst und nie um die Persönlichkeit zu thun

---

[1]) Schlegel fügte also den von Aubignac (a. a. O. S. 206) aufgestellten Hauptbestandteilen des Dramas (la Constitution de la Fable, la Composition de la Tragédie et la Versification) nur die Charaktere als selbständigen Bestandteil hinzu.

war — zahlreiche Ausfälle gegen die von Gottsched und seiner Schule ausgehenden Ansichten; so tadelt er (197, 6–19) die ablehnende Haltung 'einiger Kunstrichter' gegenüber dem an schönen Schilderungen der Natur und bündigen Gedanken so reichen englischen Theater; an einer anderen Stelle (203, 1–5) finden sich einige schneidige Bemerkungen über dieselben Kunstrichter, 'die viele schöne Schauspiele . . . . bloss darum verworfen oder umgegossen (Addisons Cato!) haben wollten, weil sich nach ihrem Kopfe nicht eine gewisse Hauptlehre aus denselben ziehen liess', dann wieder (221, 37—222, 19) macht er sich lustig über die von denselben zur Verteidigung der Einheiten angeführten Beweise.

Am wichtigsten und die Frage selbst wesentlich fördernd erscheinen uns seine Äusserungen über die den tragischen Charakteren im Gegensatz zur Fabel einzuräumende Stellung (214, 1 ff.). Wir haben schon vorhin hervorgehoben, dass Schlegels Ansicht von der grossen Bedeutung der tragischen Charaktere zuerst durch sein tieferes Eindringen in das Wesen des antiken Dramas erweckt wurde, aber erst unter dem Einflusse des Shakespeareschen Cäsar zur Reife gelangte. Daraus ergab sich wie von selbst die gegnerische Stellung zu Gottsched, dem die Fabel für das Hauptwerk der Poesie galt. Ausser in den besprochenen Abhandlungen hat Schlegel seinen Zweifeln über die Richtigkeit dieses Grundsatzes unmittelbar Gottsched gegenüber brieflich aus Kopenhagen am 2. April 1744[1]) in Erwiderung des Urteils, das Gottsched in der Schaubühne über seinen Herrmann gefällt hatte, Ausdruck verliehen: 'Ich werde mich allezeit begnügen, wenn ich nur diese Fabel, die ich einmal erwählt, gut ausgeführet habe, weil

---

[1]) Dieser Brief ist abgedruckt teilweise bei Danzel, Gottsched S. 154 und in den Werken 5, XXXIII, wo auch die angezogene Stelle S. XXXIV steht.

man doch nicht immer Fabeln von gleicher Güte auslesen kann, und selbst die allervollkommenste Gattung von Fabeln verdriesslich werden würde, wenn alle Trauerspiele nach derselben eingerichtet werden sollten'. In desto grösserer Übereinstimmung befand er sich mit den Grundsätzen, die Bodmer in den 'Critischen Briefen' entwickelt hatte; er fand darin 'die Gedanken von dem Trauerspiele sehr richtig und dem Begriffe desselben sehr gemäs'. 'Wenn alle Kunstgriffe der Verwirrung', schreibt er an deren Verfasser[1], 'die Aristoteles angegeben, nothwendige Stükke eines Trauerspiels wären, dafür er sie doch nicht ausgiebt, so würden alle guten Trauerspiele durch nichts als durch die Namen der Personen von einander unterschieden seyn; oder vielmehr' — hier liegt die Übereinstimmung mit der vorhin citierten Briefstelle — 'es würde nur ein einziges vollkommenes Trauerspiel geben, welches ohne Nuzen seyn, und beinahe mit den schlechten Romanen in eine Klasse gehören würde. Dieses habe ich schon in Leipzig, dem Herrn Professor Gottsched öfters gesagt, der nebst dem Zusammenhange der Scenen, welches bei ihm, so viel ich finden können, das vornehmste Stük eines guten Trauerspiels ist, auf die Verwirrung der Fabel fast allein sahe, und die Karaktere gar vergass'. Sehr ähnlich drückt er sich auch im folgenden Schreiben an denselben vom 18. September 1747 aus[2]: 'Es ist sehr nützlich, dass Dieselben darinnen (in den Critischen Briefen) gewiesen, dass der Bau der Intrigue eines Stückes nicht das erste sey, worauf man zu sehen hat, weil sonst die Trauer- und Lustspiele nicht nützlicher werden würden, als die meisten Romane, wenn es einreissen sollte, dass man bloss darauf sähe'. Leider verschwieg Schlegel sein Urteil über die von Bodmer gebilligte Ansicht Pembertons[3], der im Gegensatz zu

---

[1]) Briefe an Bodmer S. 46, Brief vom 15. April 1747.
[2]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 52 f.
[3]) Critische Briefe S. 72 f.

Aristoteles behauptet hatte: 'Die Charaktere sind nicht blosse Farben, wie diejenigen, die der Mahler auf dem Palet liegend hat (has lying!), es sind schon wirkliche Figuren, absonderlicher Stücke, mit allen ihren Stellungen, Mischungen, Licht, Schatten, und besonderer Proportion, die nichts weiter nöthig haben, als in ein Band zusammen gestellet zu werden'; da er sich aber von allen Extremen fernhielt, so wird er dieselbe wohl schwerlich gebilligt haben.

Schlegels Behauptung von der grossen ästhetischen Wirkung, die durch Einführung solcher dramatischen Personen, die auch das Herz des Zuschauers für sich einzunehmen vermögen (212,20—213,14), finden wir ebenfalls schon in Bodmers Auszug aus des Hrn. G. v. C. 'Abhandlung von der Tragödie'[1]: 'Die Kunst, der Hauptperson den guten Willen der Zuseher zu erwerben, wodurch das Mitleiden gegen die, welche in Unglück fallen, einen Nachdruck bekömmt', wird hier geradezu als das Hauptmittel zur Erweckung der Leidenschaften hingestellt.

Zum Schluss noch ein Wort über Schlegels Vorschläge für das dänische Theater! Wenn auch der Geschmack und die ästhetische Bildung des dänischen Publikums auf keiner hohen Stufe stehen, meint er, so sei doch ersterer wenigstens unverdorben, so dass sich noch manches Gute erreichen liesse. Hiezu haben wir eine interessante Parallelstelle in dem oft citierten Briefe an Bodmer vom 18. September 1747: 'Holberg' (mit dem er schon bald nach seiner Ankunft bekannt wurde) 'beklagt sich .... über den schlechten Geschmack der Grossen, und behauptet, dass der Mittelstand allhier den guten Geschmack besitze, und zwar einen Geschmack, den er darinnen den Franzosen und Engländern vorziehet, weil er noch nicht verdorben wäre, ungeachtet er bekennen muss, dass er nicht stark ist'[2]. Er schlägt

[1]) Ebenda S. 17.
[2]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 50.

Die auch innerhalb e i n e s Aufsatzes oft bemerkbaren Schwankungen in der Schreibung einzelner Ausdrücke wurde beibehalten; so lesen wir z. B. 33,36 in Acht genommen 34,16 in acht genommen; 14,10 zuwegegebracht 153,21 zu wege zu bringen 154,31 zuwege bringt; 53,21 Chryſeis 54,14 Chriſeis; 37,15.16 inskünftige 37,18 ins künftige; 98,16 das Eckle 103,1 und 154,20 Ekel; 104,8 verbiethet 104,18 und 105,3 verbietet; 140,4 und 142,9 iegliche(r) 140,3 u. ö. jeglicher; 116,16 ausgedrucket 131,28 unter-drucken und 153,19 unterdruckt dagegen 153,22 unterdrücken und 173,23 unterdrücket. Auch Schlegels Interpunktion wurde bis auf die wenigen unten angeführten Stellen, wo eine Änderung dringend geboten schien, sorgfältig beibehalten; ebenso wurde seine Gewohnheit, nach längeren Fragesätzen, besonders nach solchen mit abhängigen Sätzen, das Fragezeichen durch einen Punkt zu ersetzen, durchgehends berücksichtigt (vgl. 46,29. 99,36. 102,27). Offenbare Druckfehler wurden stillschweigend getilgt, so z. B. 34,12.13 wiewohl | 34,34 haben haben | 35,23 ihm ihm | 38,9 Schau-patz | 72,20 Covvard | 77,16 ike | 77,30 te (für the) | 86,4 ſiegt | 91,1 derbey | 123,25 zugelangen | 159,28 haben | 175,22 pas | 175,32 des esperez | 182,8 royant | und viele andere besonders in den französischen und griechischen Citaten.

Ausserdem ist verbessert: 7,28 ausgemacht (vgl. GrDWB. 1,915) | 11,2 nur auf | 11,3 wahrſcheinlich | 13,14 dem Theile des Bildes | 15,36 Verſtattung | 16,15.16 denſelben | 16,18 vollkommer nach 88,6.7. 96,24 u. ö. | 16,36 worden | 19,19 zuwegebringt nach 14,10 aus den 'Werken' ergänzt | 24,16 Reim wiederum vgl. 121,16 | 28,11 ſoſpiri | 33,37 wenn eine | 35,41 blutrünſtigen | 39,23 Ruh | 39,26 ausgehecket | 42,29 viel, beyſeite, | 45,23 Sarbierius | 48,24 Kind. | 48,34 ihm | 49,9 Mordio- | 59,20 Daß | 72,17 Wort, Bärenheuter, | 75,16 Ich ſag, euch Caßius | 75,19 verkauft | 75,27 zur Hölle | 76,30 gefloſſen | 76,35 Das | 77,16 lips. | 77,27 Hell. | 77,30 Tath their | 79,16 dem | 81,11 liebreich ſeine | 81,39 ſaget er; | 85,1 daß | 90,14 vor Dieß eingefügt Leo. | 90,19 ſteht | 91,11 Schmerzen, | 94,11 Schrecken | 114,29 ihre | 115,35 Ähnlichkeit | 117,32 dieſe That | 123,14 nachzuahmen verleugnen, werden | 124,36 iſt. | 127,17 auflöſen. Das | 127,18 Tage: und | 139,10 Entſchluß. | 149,3 worden | 149,19 von Unterſcheid | 150,30 Singen | 150,31 berauſcht | 153,2 dererjenigen, die man | 158,8 müßten | 160,7 könnte | 162,19 iſt auch ihr | 173,27 Begriffe nimmer | 175,29 ecoutez je | 179,34 Mörder hat | 182,19 und Sachen | 187,27 hinzu ſetzen | 191,8 Guten nicht | 191,18 im vorausgeſtehen | 192,14 σέ | πισεις | 220,29 nicht die Begierde weil eine acc. c. inf. Construction anzunehmen zu gezwungen schien.

Folgende unverändert gebliebene Stellen bedürfen einer Begründung:

25,16 der sonst durch keine kritische Ausgabe gestützte Ausdruck ὢ γῆ καὶ θεοί (es kennt ihn weder Hemsterhuis noch von Velsen) wurde beibehalten, weil er anderswo, öfters besonders bei Demosthenes in der Kranzrede vorkommt, vgl. Joh. Straub, De tropis et figuris, quae inveniuntur in orationibus Demosthenis et Ciceronis. Progr. gymn. Aschaff. Würzburg 1883.

Der richtige Text der Verse 27,30 f. ist: Che se in fiumi converso alte, arenose Corna innalza, e superbo urta e minaccia; doch wurde mit Rücksicht auf das Druckfehlerverzeichnis (CB. 8. Yy8b) das Citat unverändert gelassen.

49,15 steht im Originale Klajs: der müde Greiß; doch Kreis, weil nicht gerade sinnstörend, gelassen.

60,3 f. wäre man geneigt mit Johann Heinrich (Werke 3, 191) hinter dem Theater zu lesen; doch sucht Demokrit auch auf der Bühne den Sinn des Königs von der Chriseis abzuwenden (in den Versen:

Un grand roi comme vous, au milieu de sa cour,
Voudrait-il s'abaisser à cet excès d'amour.

Akt 3, Scene 4. Michiels' Ausgabe 1, 560).

82,3 wurde anzusehen gelassen, obwohl der Alexandriner anzusehn fordert.

112,23 f. geht an im Sinne von 'trifft es sich', 'kommt es vor' gelassen.

130,14 so sorglos sind im Sinne von 'gar nicht bestrebt sind' gelassen.

* *
*

Für Rat und Beihilfe habe ich neben dem mit bewährtester und unermüdlichster Sorgfalt über dieser Ausgabe wachenden Herausgeber dieser Sammlung noch besonders Herrn Prof. Dr. M. Bernays, sowie meinem Freunde Dr. Franz Muncker auch an dieser Stelle zu danken; letzterer hat mir ausserdem seine wertvollen Abschriften der Hagedornschen und der inzwischen von J. Crüger veröffentlichten J. E. Schlegelschen Briefe an Bodmer zur Benutzung überlassen; auch hat Prof. B. Litzmann in Jena Auszüge aus dem Hagedorn-Schlegelschen Briefwechsel gütigst übersendet. Durch Winke und Mitteilungen haben noch die Herrn Prof. Dr. Baechtold in Zürich, Dr. Bruun in Kopenhagen, Prof. Dr. Creizenach in Krakau, Dr. Fridericia in Kopenhagen, Prof.

Dr. Haym in Halle, Prof. Dr. Krehl in Leipzig, Dr. R. Köhler in Weimar, Prof. Dr. Schnorr von Carolsfeld in Dresden, sowie die Verlagsbuchhandlungen Hirzel und Weidmann vorliegende Arbeit wesentlich gefördert. Schliesslich bin ich noch der Stadtbibliothek in Leipzig und der grossherzoglichen Bibliothek in Weimar, sowie der Münchener Staats- und Universitätsbibliothek zu verbindlichstem Danke verpflichtet.

München, Mai 1887.

**Johann von Antoniewicz.**

---

Berichtigungen.

l.: 25,36 wiedergeben, | 55,21 gegangen | 62,11 Nicht | 101,26 daß | IV Anm,10 Bl. 4b | VII,10. VIII,31 Mendelssohn | X,20 Batteux' | XXXVII,5 Fraguier | XXXIX,2.3 Vers im | XLIII,22 Anbetracht | LXVIII,8 des heros | LXIX,10 62,27 | XCIX,26 über die.

---

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

# Johann Elias Schlegels

# aesthetische und dramaturgische

# Schriften

## Auszug eines Briefs,

### welcher einige kritische Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern enthält.

[Werke 3, 203—212]

[205] Wegen einiger schönen französischen Stücke werde ich mir Mühe geben, und so bald mir dergleichen zu Gesichte kommen, werde ich nicht unterlassen, Dir sie zu überschicken. Aber wenn Du mir glauben willst, so wirst Du es bey den französischen Stücken nicht bewenden lassen. Es ist heut zu Tage nichts gewöhnlicher, als französische Poeten zu lesen [206] und nachzuahmen; dieses ist der Schlendrian aller schlechten Poeten. Ihre Belesenheit ist der Günther, und anderthalbe französische Tragödie und Komödie.

Wenn Du Dir die Mühe geben willst, den Sophokles oder den Euripides, sonderlich den erstern nachzulesen, so wirst Du darinnen eine ganz andre Gestalt der Tragödie finden. Ich lese jetzt den Racine und den Sophokles, beyde zugleich, und habe also Gelegenheit, beyde gegeneinander zu halten. Racine selbst hat die Größe der Griechen bewundert, aber sich nicht getrauet, sie ganz nachzuahmen.

Ich habe den Philoktetes mit unbeschreiblichem Vergnügen gelesen, und übersetze die Elektra in ungebundener Schreibart mit gleichem Vergnügen. Wenn Du insonderheit den Philoktetes liesest; so wirst Du etwas

ganz Sonderbares darinnen finden. Du mußt aber die Alten nicht nach Art des Perrault, und anderer Leute beurtheilen, deren Geschmack sich nicht weiter erstreckt, als daß sie die Sitten ihres Volks für die schönsten, die jemals seyn können, oder wohl gar allein für schön achten. Dahin rechne ich die Anreden, in welchen meistentheils die Charaktere der Väter von denen, die angeredet werden, enthalten sind; daß z. E. im Philoktetes Ulysses den Neoptolemus einen Sohn des tapfersten unter den Griechen, des Achilles, nennt. Ferner waren die Griechen so ekel nicht, daß sie nicht hätten sollen von dem Geruche der Wunde des Philoktetes können reden hören.

Aber erstlich findest Du in dem Sophokles die Auszierung des Theaters ganz ungemein. Es ist mit großer Sorgfalt beschrieben; so daß es beym Lesen fast eben die Wirkung hat, welche die Vorstellung derselben bey den [207] Zuschauern gehabt haben muß; und über dieses geschieht die Entdeckung desselben auf eine überaus natürliche Art. In dem Philoktetes saget Ulysses dem Neoptolemus, daß er auf der Insel Lemnus sey, und darinnen ist sein Charakter auf eine unvergleichliche Art in Acht genommen. Ich bemerke dieses mit Fleiß, weil wir der Einfalt der alten Erzählungen durch einen Schwall prächtiger Ausdrücke entwöhnt worden sind. Ulysses war ein Mann, der in seinen Unternehmungen überaus versteckt war; er kannte das Feuer des jungen Neoptolemus, und eben deswegen hatte er alles vor ihm geheim gehalten, bis sie auf der Insel ankamen, da er ihm denn erstlich entdeckt, wo sie hingekommen, wen sie suchen, und was er zu thun habe. In dem Oedipus zu Koloneum ist der Schauplatz ein Hayn, welcher den Furien heilig ist; und es sind darinnen fast alle Steine beschrieben. In der Perspectiv zeigt sich die Stadt Athen, welches eine überaus prächtige Vorstellung macht; statt daß wir jetzo in unsern Tragödien uns begnügen lassen, etwan ein Gemach vorzustellen, wenn das Glück noch gut ist. Denn die meisten, auch die französischen, sind so eingerichtet, daß sie eben sowohl in einer

Scheune, als in einem Gemache, könnten vorgegangen seyn; so wenig ist darinnen des Theaters gedacht.

Der schönste Anfang eines Stücks bey dem Racine, so weit ich ihn gelesen habe, findet sich in der Berenice; denn in den übrigen ist des Schauplatzes fast gar nicht erwähnt, wenigstens im Anfange nicht. Antiochus, der sich, welches wohl zu merken ist, schon einige Jahre zu Rom aufgehalten, und die Berenice unzählige mal gesprochen hatte, sagt zu dem Arsaces.

[208] Arretons un moment! La pompe des ces lieux,
Je le vois bien, Arſace, eſt nouvelle à tes yeux.
Souvent ce Cabinet, ſuperbe et ſolitaire,
Des ſecrets de Titus eſt le depoſitaire.
C'eſt ici quelque fois, qu'il ſe cache à ſa Cour,
Lorsqu'il vient à la Reine expliquer ſon amour.
De ſon apartement cette porte eſt prochaine,
Et cette autre conduit dans celui de la Reine.

War es von dem Arsaces, diesem Vertrauten des Antiochus, wohl wahrscheinlich, daß er zum erstenmale in dieses Zimmer kam? Denn wenn niemand, als nur die größten Herren, hineingelassen wurden; wie war er denn jetzo hineingekommen? Wurden aber auch andre Leute hineingelassen, so mußte er schon darinnen gewesen seyn. Uebrigens ist es ganz unschicklich, daß der Minister eines Königs, bey Verrichtung wichtiger Geschäffte, sich aufhält, die Pracht eines Gemachs zu bewundern, oder daß Antiochus sich die Mühe nimmt, ihm dieselben zu zeigen.

Nun halte den Anfang der Elektra dagegen: „Sohn des Agamemnons! Hier siehst du endlich vor dir, was du lange gewünscht hast. Dieses ist das alte Argos, wohin du dich gesehnet. Hier ist der Hayn der rasenden Io; hier der lyceische Platz, welcher dem Apollo heilig ist. Hier zur Linken ist der berühmte Tempel der Juno. Wir müssen sagen, daß wir hier das reiche Mycen sehen. Und dieses, Orest, ist das unglückselige Schloß der Pelopiden, woraus ich dich, bey der Ermordung deines Vaters, von den Armen deiner leiblichen Schwester genommen, dich ge-

rettet, und bis in dieses Alter erzogen habe, da du den Tod [209] deines Vaters rächen kannst. Nun, mein Orest, und du, geliebtester Freund, Pylades, müssen wir uns geschwind entschließen, was zu thun ist. Der helle Glanz der Sonne wecket schon die Vögel zu einem lauten Morgengesange auf, und die düstre Nacht hat den Himmel verlassen. Jetzo, ehe noch jemand aus seinem Hause geht, beredet euch mit einander!" u. s. w.

Aber dieses ist bey den Alten das wenigste. Der größte Vorzug derselben besteht in der Einrichtung der Fabel. Die französischen Romanenverwirrungen herrschen auch in ihren Tragödien, und diese letztern scheinen ein Zusammenhang von lauter Liebeserklärungen zu seyn, welches die Zuflucht einer ziemlich nüchternen Einbildungskraft ist. Denn nichts ist leichter, als eine Schöne vom Anfange bis zum Ende grausam seyn zu lassen, oder den zärtlichen Herzen sonst ein Hinderniß in den Weg zu legen. Hierüber wird der Charakter ganz vergessen, und die Helden haben fast keinen andern, als diesen, daß sie verliebt sind, und eine Scene um die andere den Zuschauern etwas vorwinseln. Auf dem französischen Theater ist dieß nunmehr zur Nothwendigkeit geworden. Aber wir thun den Deutschen einen schlechten Dienst, wenn wir sie zu Weibern machen, und ihnen Leute als Muster der Helden vorstellen wollen, deren Leben an dem Blicke ihrer Geliebten als an einem Faden hängt.

Der Philoktetes hat, ohne im geringsten die Liebe zu Hülfe zu nehmen, die schönste Verwirrung von der Welt. Alle Zufälle fließen aus den Charakteren der Personen; und wenn wir uns die Mühe geben wollen, diese recht fest zu setzen, so wird es uns alsdann sehr leicht werden, eine Verwirrung gehörig anzulegen und auszuführen, ohne daß wir uns [210] zu der allgemeinen Zuflucht, ich meyne, zu den Liebesverwirrungen, wenden dürften.

Wenn du des Rollins Abhandlung, wie man den Homer lesen soll, mit Bedacht liesest, insonderheit, was er bey dieser Gelegenheit von den Charakteren saget; so wirst du solches bey dem Sophokles mit vielem Nutzen brauchen

können. Desgleichen halte ich dafür, daß man dieselben besser aus einer wohlgeschriebenen Historie lernet, als aus den Trauerspielen der Neuern. Es ist die Natur der Menschen, daß sie nach ihren Charakteren handeln. Diejenigen also, die uns die Ursachen der Handlungen entdecken wollen, wie solches die Pflicht eines Geschichtschreibers ist, müssen uns nothwendig die Charaktere derer entdecken, welche Theil daran gehabt haben. Weil sie aber wahre Handlungen erzählen, so werden wir ihren Charakteren desto sicherer trauen und dieselben nachmachen können, als wenn wir Tragödien lesen, wo die Charaktere nur erdichtet sind, und wo uns meistentheils der Poet nichts, als seine eigene Gemüthsbeschaffenheit, abgebildet hat.

Die Charaktere, die Sophokles in seinem Philoktetes gebildet hat, sind so unterschieden, als die Personen selbst. Des Ulysses Charakter ist bekannt; aber dennoch hat er auch bey diesem viel Kunst gezeigt. Es ist nicht genug, daß ich von jemanden sage, er sey listig. Ich muß auch wissen, was für Eigenschaften damit verknüpft sind, wofern der Charakter sich nicht selbst widersprechen soll. Ulysses hat das Herz nicht, selbst das Geringste zu thun; sondern er stiftet nur alles an, bis er glaubt, daß er selbst ohne Gefahr erscheinen kann. Er will gleich anfangs den Neoptolemus bereden, sich ebenfalls der List zu bedienen, und dieses thut er, indem er ihn auf seiner schwachen Seite faßt, und ihn durch [211] die Ehre zu reizen sucht. Er stellet andere an, welche sagen müssen, daß er weit hinweg sey, aber daß er, den Philoktetes aufzusuchen, sich aufgemacht habe, um ihn dadurch desto eher ins Netz zu locken. Da er sieht, daß Neoptolemus fast alles verderbt, so wendet er seine Beredsamkeit an; wie denn diese listigen Leuten nothwendig ist. Hingegen ist er verzagt, da ihm Neoptolemus nur den Degen weist, ob er gleich den Augenblick vorher sich herzhaft gestellet, um zu versuchen, ob sich Neoptolemus von ihm in die Enge werde treiben lassen. Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alles sagen wollte, was zum Beweise dienet, wie künstlich die Verschlagenheit

des Ulysses mit den andern Eigenschaften, die bey der List sich zu finden pflegen, von dem Dichter verknüpft worden sey. Eines aber kann ich nicht unbemerkt lassen. Da Philoktetes einen Pfeil auflegt, nach ihm zu schießen; so ist er von dem Theater hinweg, ohne daß gemeldet wird, wie er davon weggekommen; wodurch der Poet zu erkennen giebt, wie heimlich er sich weggestohlen haben müsse. Philoktetes ist ein eigensinnischer mürrischer Mann, wie kranke Leute ordentlich zu seyn pflegen. Neoptolemus aber zeiget alle Herzhaftigkeit, die nur von einem jungen Menschen erwartet werden kann.

Insonderheit zeigt sich in den Charakteren der Helden, wie die Alten sie geschildert, ein großer Abscheu vor den Lügen, und vor Intriguen. Der einzige Ulysses wird listig vorgestellt; aber er wird auch deswegen von allen gehaßt, und muß die härtesten Verweise darüber von allen Seiten aushalten. In unsern neuern Stücken aber findet man oft nichts, als Intriguen wider einander angesponnen; und das darum, weil wir glauben, daß es die Staatsklugheit großer Herren also erfordere. In der That ist unsere Schaubühne noch zur Zeit eine schlechte Schule guter Sitten, wie sie [212] doch eigentlich seyn soll. Denn das ist nicht genug, daß Unfläthereyen daraus verbannt sind; Liebesverwirrungen, Intriguen der Helden, und die Sprüche der Opernmoral, wovon auch die Tragödien voll sind, sind eben so gefährlich.

Noch einen Vorzug haben die Alten, der aber zu unsern Zeiten nicht nachzuahmen steht. Die Griechen waren ein freyes Volk. Sie hatten die hohen Gedanken von den Königen nicht, die wir haben. Es ist uns heut zu Tage unerträglich, einen Helden reden zu hören, wie andere Leute reden. Er muß außerordentlich reden und erzählen. Daher haben wir diese Einfalt im Erzählen nicht beybehalten; sondern wir lassen unsere Helden fast nicht, wie Menschen, reden, weil wir unsere Könige selten sehen, und also nichts von ihnen denken, als was außerordentlich ist.

## Schreiben an den Herrn N. N.
### über die Comödie in Versen.

[Beyträge zur critischen Historie 24. Stück 1740. 6, 624—651 = Werke 3, 65—94]

[73] [624] Mein Herr,

Dieselben haben nunmehro ihre Meynung, daß eine Comödie in ungebundner Rede verfertigt seyn soll, in Ordnung gebracht, und einer Gesellschaft, deren Oberhaupt durch seinen Beyfall demjenigen, was sie behaupten, noch mehr Ansehen giebt, öffentlich zu erkennen gegeben. Ungeachtet man vermuthen kann, daß sie zu einem Urtheile, welches sie so lange mit sich herumgetragen und überleget haben, sehr wichtige Gründe gefunden haben müssen: so glaube ich doch, daß ich unrecht thun würde, wenn ich ohne das Gegentheil zu erweisen, nur sie allein widerlegen wollte. Denn theils ist die Sache der Comödie in Versen so schlimm nicht, daß sie sich nur die Beschuldigungen, [625] die man ihr aufbürdet, abzulehnen, befriedigen müßte, und nicht ihren Vorzug vor dem prosaischen Lustspiele beweisen könnte: Theils würde man allezeit zweifeln, ob sie auch die rechten Gründe wider dieselbe getroffen hätten, und die Comödie in Versen würde dadurch nicht wider allen Angriff sondern nur wider den ihrigen, und zwar bloß wider den, den sie jetzo gewagt haben, bedecket seyn. Unterdessen kann ich mich nicht entbrechen, einen Einwurf zu heben, welcher ein so wichtiger Beweis zu seyn scheinet, daß er nicht allein von

ihnen, sondern von allen, die wider dieselbe etwas einzuwenden haben, vorgebracht wird. Hernach werde ich zeigen, daß eine Comödie in Versen einer prosaischen vorzuziehen ist. Endlich da es zwo unterschiedene Fragen sind, ob eine [74] Comödie in Versen seyn solle, und ob wir Deutschen eine geschickte Art der Verse dazu gebrauchen: So werde ich bemüht seyn, sie zu überführen, daß unsere gereimten Verse eben so bequem zu den Comödien sind, als sie sich zu andern Arten der Gedichte schicken.

Das vornehmste, was man wider die Comödie in Versen vorzubringen hat, ist dieses, daß man sagt: Daß Leute, welche doch das Ansehen haben sollen, als ob sie unbedacht redeten, dennoch in Versen reden; ja daß es nicht allein unwahrscheinlich, sondern auch unmöglich sey.

Alle diejenigen Künste, welche sich vorsetzen, die Natur nachzuahmen, erwählen sich eine gewisse Materie, darinnen sie dieselbe nachahmen wollen. So setzet sich zum Exempel ein Bildhauer vor, daß er in Steine oder Holze die Natur nachahmen will. Die Maler wählen sich eine ebne Tafel, worauf sie die [626] Dinge, die uns in die Augen fallen, in der Ordnung und auf die Art, wie wir sie sehen, vorstellen. Selbst unter diesen setzen sich einige vor, die Bilder mit eben den Farben darzustellen, darinnen man die Sachen selbst erblicket; andre begnügen sich nur Licht und Schatten zu bezeichnen. Und man kann darum nicht sagen, daß einer von ihnen unrecht handle. Die Musik und Poesie endlich sind bemüht, in harmonischen Tönen, jegliche auf ihre Art die Natur abzubilden. Niemand ist schuldig, was er nachahmet, in allen Dingen nachzuahmen, und dem Bilde alle mögliche Aehnlichkeiten mit dem Originale zu geben: Weil man solchergestalt von einem jeglichen Dinge, nur eine wahre Nachahmung haben könnte, und weil die Nachahmung alsdann nicht nur dem Vorbilde ähnlich, sondern ganz und gar einerley mit demselben seyn würde. Wollten sie behaupten, daß ein Bild alle Aehnlichkeit, die nur möglich ist, mit demjenigen, was es vorstellen soll, haben müßte: So würden sie es nicht dabey bewenden lassen können, daß

sie die Verse aus der Comödie verbannten; sondern sie würden mir auf eben diese Art zugeben müssen, daß es sehr [75] unwahrscheinlich sey, daß Leute, z. E. Mägde in der Comödie, welche gewiß keine Sprachlehrer gehabt haben, die Sprache so rein und so richtig redeten, als ob sie bey ihnen in die Schule gegangen wären: Da es doch gewiß ist, daß ein Poet die Personen ohne wichtige Ursachen, und wo dieser Umstand nicht nöthig ist, etwas, das er durchziehen will, lächerlich zu machen, nicht soll Schnitzer wider die Sprache begehen lassen. Doch sie könnten mir hier die Schweizer des Moliere entgegen setzen. Ich will ihnen also noch mehrere Dinge an=[627]führen, welche in der Comödie unwahrscheinlich sind, und dem ungeachtet, von den Regeln derselben erfordert werden. Ist es nicht zum Exempel eben so unwahrscheinlich, daß eine einzige Handlung, ohne durch andere Handlungen, welche im gemeinen Leben so oft unsre Geschäffte unterbrechen, gestört zu werden, an einem einzigen Orte geschiehet; daß alle Personen zu eben der Zeit und nach eben den Worten, da wir sie haben wollen, auftreten, welches alles, wenn wir von der äußerlichen Möglichkeit reden wollen, ganz und gar unmöglich ist. Sie müssen mir also zugeben, daß man bey allen Nachahmungen der Natur bestimmen kann, auf welche Art und wie weit man sie nachahmen will. Und gesetzt daß ein Poet die Natur darinnen aus den Augen setzet, daß er die Leute, die er aufführet, in Versen reden läßt; so ist er dessentwegen nicht mehr zu tadeln, als man einem Maler, der sich vornimmt, eine Abbildung einer Sache mit Tusche zu machen, vorwerfen kann, daß er ihr nicht diejenigen Farben giebt, die die Sache natürlicher Weise hat, oder als man einem Bildhauer zumuthen kann, daß er sein Bild, welches er sich vorsetzet, in Stein zu hauen, und weiß zu lassen, mit Farben anstreichen, oder ein Thier, das er abgebildet hat, mit Fellen überziehen soll, damit es Haare bekomme. Wenn ich hier weiter gehen will: So kann ich sagen, daß das Sylbenmaaß eigentlich diejenige Materie sey, worinnen ein Poet sich vornimmt, die Natur nachzuahmen und abzuschildern, und daß, ungeachtet

der, so in ungebundner Rede die Natur auf diese Art nachahmet, wie sich die Poeten sie nachzuahmen angemaßet [76] haben, viele Stücke mit einem Poeten gemein [628] hat, ihm dennoch der Name eines Poeten in eigentlichem Verstande nicht gehöre, weil ihm noch ein wesentliches Stücke der Poesie, nämlich der harmonische Klang des Sylbenmaaßes, fehlet. Aber um mich nicht in andre Streitigkeiten einzulassen, so ist es genug, daß ich erwiesen habe, daß es erlaubt sey, wenn man die Natur nachahmet, die Art und Materie zu bestimmen, wie man sie nachahmen will; und daß derjenige sie dessentwegen nicht übel nachahmet, der sie in einigen Stücken abzuschildern unterläßt. Also könnte es wenigstens der Comödie für keinen Fehler angerechnet werden, wenn sie in Versen ist, ob man gleich bey dem allen noch die Wahl hätte, ob man das Amt, uns durch Comödien zu vergnügen, der gebundenen oder ungebundnen Schreibart, auftragen wollte. Ungeachtet die Poesie seit langer Zeit im Besitze ist, und sich gleich anfangs die Comödien angemaßet hat: So getraue ich mich zu behaupten, daß, wenn man seit so langer Zeit nichts als prosaische Comödien gemacht hätte, man jetzo anfangen sollte, dieselbe in Versen zu machen. Aber da wir die Comödie aus Griechenland und Rom in Versen bekommen haben, so habe ich weiter nichts nöthig, als die Empfindung dieser Völker, welche in solchen Dingen, so zärtlich gewesen ist, zu rechtfertigen, und zu zeigen: Daß nicht der Eigensinn, sondern die Vernunft, oder das größere Vergnügen, welches man dabey empfunden, die Comödien der Poesie zugetheilet habe.

Da das Vergnügen, welches man aus der Nachahmung empfindet, der Endzweck ist, warum wir die Natur nachahmen, so verfehlt die Nachahmung ihres Zweckes, so bald dieses Vergnügen aufhöret. Alles [629] sinnliche Vergnügen entsteht aus der Ordnung. Wenn also die Nachahmung vergnüget, so vergnüget sie ebenfalls durch die Ordnung. Dinge, welche auch an sich selbst keine Aehnlichkeit der Verbindung haben, können dadurch Vergnügen erwecken, wenn sie nachgeahmet werden. Und zwar entstehet

dieses meinem Begriffe nach also. Die Nachahmung be-
[77] stehet in der Aehnlichkeit, die das Bild mit seinem Originale hat. Die Aehnlichkeit aber liegt darinnen, daß die Theile des einen eben die Proportion unter sich haben, die unter den Theilen des andern zu befinden ist. Ich glaube, daß ich die Freyheit haben werde, mit ihnen mathematisch zu reden. Es seyn die Theile des Originals A, B, C, und damit wir die Ordnung, die aus der Aehnlichkeit des Originals und des Bildes entstehet, nicht mit der Ordnung, die die Theile des einen unter einander selbst haben können, vermischen mögen, so will ich setzen, daß die Theile des Originals A, B, C, keine ähnliche Verhältniß unter einander haben. Die Theile des Bildes sollen D, E, F seyn, so daß der Theil des Bildes D, mit dem Theile des Originals A, und E mit B correspondiret. Das Bild wird also dem Originale ähnlich seyn, wenn D zu E sich verhält, wie A zu B. und F zu C. Auf diese Weise werden A zu D, B zu E und C zu F ähnliche Verhältnisse haben. Und ungeachtet die Theile des Originals gar keine ähnliche Verhältniß haben: So wird durch die bloße Nachahmung, indem ich das Bild und Original gegen einander halte, sehr viele Aehnlichkeit der Verhältnisse und durch dieses Mittel sehr viel Vergnügen, entstehen. Sie werden aber sehen, daß dieses Vergnügen sogleich wieder wegfällt, so bald man das Original aus den [630] Augen setzet, und das Bild ganz allein betrachtet, denn wenn A, B, C, keine ähnliche Verhältniß unter einander haben, so werden ebenfalls auch D, E, F, dieselbe nicht haben, wenn ich sie für sich und ohne Absehen auf die Theile des Vorbildes betrachte. Eben dieses wird geschehen, wenn zwischen den Theilen des Bildes nicht mehr ähnliche, sondern eben diese Verhältnisse sind. Wenn nämlich A = D. ingl. B = E und C = F ist. Denn auf diese Art wird das Bild nicht nur dem Originale ähnlich, sondern auch einerley mit demselben seyn, folglich werden unsere Gedanken dieselben mit einander verwechseln, und da sie durch nichts, welches in dem Bilde selbst ist, erinnert worden, daß sie nicht das Original sondern ein Bild desselben

vor sich haben, so wird alles Vergnügen, welches aus der Nachahmung geschöpft wird, wegfallen. Wann sie zum [78] Exempel in einen Wald geführet würden, der durch die Kunst einem Walde, den die Natur hervorgebracht hätte, so ähnlich gesetzt worden, daß man ihn gar nicht von einem natürlichen Walde unterscheiden könnte: So würden sie ganz und gar kein Vergnügen daraus empfinden, als das, was sie auch aus einem natürlichen Walde schöpfen könnten, weil sie ihn dafür ansehen würden. Wenn man ihnen endlich sagte, daß dieser Wald durch Kunst zuwegegebracht wäre: So würden sie sich zwar über die Geschicklichkeit dessen verwundern, der es gethan hätte: Aber sie würden bald den natürlichen Wald mit dem nachgeahmten wiederum verwechseln, und sie würden lange nicht das Vergnügen empfinden, das sie von einem andern Dinge hätten; wo die Kunst gleichsam hinter dieser Aehnlichkeit, die die nachgeahmte Sache mit der natürlichen [**631**] hat, hervor schimmert, und macht, daß sie das Original, welches nachgeahmet ist, beständig mit dem Bilde zusammenhalten, niemals aber verwechseln können. Es ist also eine beständige Regel in allen denenjenigen Dingen, welche man nachahmet, daß man sie niemals ihrem Muster so vollkommen ähnlich machen soll, daß sie sich durch nichts merkliches unterschieden. Und daß diese Regel in der Erfahrung gegründet ist, kann ich mit so vielen Exempeln beweisen, als es Künste giebt, die etwas nachzuahmen wissen. Nur eines und das andre anzuführen, so pfleget man eine Grotte so zu machen, daß sie den Hölen ähnlich sieht, worinnen wie einige gesagt haben, vor alten Zeiten sich die Menschen aufgehalten, ehe sie Häuser und Städte bauen gelernet. Würde man wohl mit so vielem Vergnügen eine an einem Hofe vorgestellte Bauerwirthschaft ansehen, wenn die Damen sich in grobe Leinwand verkleideten, und in dem äußerlichen Ansehen keinen Unterscheid zwischen sich, und wirklichen Bauersweibern übrig ließen. Alles Vergnügen, welches man bey dieser Vorstellung [79] empfindet, entstehet daher, daß sie einer Bauerwirthschaft zwar ähnlich, aber schöner ist. So wenig darf sich ihre

prosaische Comödie auf den Lobspruch einbilden, daß sie nicht nur natürlich, sondern die Natur selber sey. Was haben sie aber außer den Versen, an einer Comödie, das beständig mit derselben und mit allen Theilen derselben verknüpft wäre, und sie überall von einer wahrhaften Unterredung der Personen unterschiede, ohne die Aehnlichkeit derselben ganz und gar zu stören? Denn wenn sie sagen wollen, daß man ohnedem wisse, daß man eine Comödie und nicht eine wahrhafte Handlung ansehe; [632] so ist dieses ein Merkmaal, welches außerhalb der Comödie ist, und welches wir, dem Verfasser zu danken haben, daß er es dazu zu schreiben pfleget; damit wir uns keine Gedanken machen mögen, und nicht etwan diejenigen Personen, welche uns vorgestellt werden, für die wirklichen Leute, die sie vorstellen, ansehen mögen. Wenn man statt der Scenen auf dem Schauplatze wirkliche Häuser auf denselben bauen wollte; so würde es lange nicht diese Vollkommenheit der Nachahmung seyn, welche man durch das bloße Gemählde der Scenen erhält: Und wo ich mich recht erinnere, so sagt der englische Zuschauer, da er von den Opernvögeln redet, unterschiednes, was zu dieser Sache gehöret.

Aber gesetzt, daß man etwas anders finden könnte, als die Verse, welches mit allen Theilen der Comödie verknüpft wäre, und überall in derselben die Nachahmung von dem Originale kenntlich machte: So wollte ich sagen, daß man wenigstens dazu nichts bessers finden könnte.

Oftmals wenn wir das Bild von dem Vorbilde unterscheiden wollen, so werden wir von der Aehnlichkeit etwas weglassen, wie ich oben der weißen Bildhauerarbeit Erwähnung gethan, und etwas von dem Original als z. E. hier die Figur absondern, und in das Bild bringen. Die Comödie aber weis vermittelst der Verse einen Unterscheid zwischen demjenigen, was sie abbildet, und der Abbildung zu machen, ohne etwas von der Nachahmung auszulassen. Sie ahmet die Handlungen der Menschen im gemeinen Leben in allen [80] Stücken nach, und bey dieser Vorstellung können Handlungen, Sitten, Worte, Kleidung, Geberden, und [633]

Stimme völlig mit einer wahrhaften Handlung übereinstimmen; da indessen der einige harmonische Klang und die übereinstimmende Verhältniß der Sylben gegen einander, sie von einer wahrhaften Handlung unterscheidet. Denn das Sylbenmaaß verhindert gar nicht, weil es nur etwas zufälliges von den Worten ist, daß nicht die Worte mit den wahrscheinlichen Gedanken desjenigen, der sie vorbringet, die genauste Uebereinstimmung haben könnten: Und alle Worte in der Comödie können die größte Wahrscheinlichkeit haben, indem die Wahrscheinlichkeit derselben nicht in ihrem Verhältnisse unter einander selbst, sondern in ihrer Uebereinstimmung mit den Gedanken, und in der Wahrscheinlichkeit der Dinge, die sie ausdrücken sollen, zu suchen ist. Die Comödie in Versen unterscheidet sich also von einer wahrhaften Handlung dadurch, daß sie mit der größten Aehnlichkeit, so sie mit derselben haben kann, noch eine neue Art der Ordnung, nämlich die Harmonie der Sylben, unter einander verbindet. Nun müssen sie mir einräumen, daß eine Sache desto vollkommner ist, ie mehr sie Vollkommenheiten, welche einander nicht widersprechen, mit einander verknüpfet. Da aber die Verse an sich selbst die Aehnlichkeit der nachgeahmten Handlung mit einer wahrhaften nicht hindern, und nichts von der Uebereinstimmung, die sie mit derselben hat, unterdrücken: So ist eine Comödie in Versen auch dessentwegen einer prosaischen vorzuziehen, weil sie nebst den übrigen Vollkommenheiten eine Vollkommenheit mehr besitzet, als diese. Alle Einfälle bekommen, wenn mit der natürlichen Artigkeit derselben noch die Harmonie des Sylbenmaaßes verknüpft ist, einen bessern Nach-[**634**]druck und eine viel empfindlichere Annehmlichkeit. Und sie vermehren nicht nur bey dem Zuschauer unser Vergnügen, sondern indem sie sich desto mehr, so wohl durch ihre Annehmlichkeit, als durch die Leichtigkeit sie zu behalten, in das Gedächtniß der Zuschauer einprägen: So dehnen sie uns das Vergnügen einer einzigen Vorstellung derselben, in viele Tage aus, und da sie noch oft in unserm Gedächtnisse rege werden; so bringen sie zugleich eben diese Empfindung, welche wir bey der Vorstellung des Schauspiels gehabt haben,

[81] wiederum hervor. Man findet, daß die Alten nichts lieber als Verse angeführet haben, insonderheit aber diejenigen, welche aus den Schauspielen genommen waren; und man hat eine nicht geringe Anzahl von Stellen aus Menanders Comödien, bloß aus den andern Schriftstellern, die ihn angeführet haben, zusammen lesen können. Aber dieses ist nicht die einzige Vollkommenheit, welche die Comödie in Versen mehr hat, als die prosaische.

Es gereichet zu unserm nicht geringen Vergnügen, wenn wir nebst der Aehnlichkeit zwischen dem Bilde und Originale auch durch das Bild selbsten beständig auf die Kunst andrer geführet werden, die dasselbe verfertiget haben. Denn auf diese Weise verknüpfet sich mit dem Vergnügen welches uns die Sache selbst giebt, noch der Begriff der Vollkommenheit dererjenigen Personen, welche uns dieses Vergnügen machen. Aber eben dieses thut eine Comödie in Versen weit besser, als eine prosaische. Der Verfertiger einer prosaischen Comödie scheinet uns nur ein Geschichtschreiber zu seyn, und wir werden zwischen den Scenen desselben und einer wahrhaften Unterredung einiger Personen [635] keinen Unterscheid finden. Aber nur jede Zeile einer Comödie in Versen, wenn sie wohlgerathen ist, giebt uns nebst der Aehnlichkeit der Comödie mit einer wahrhaften Handlung, die Kunst des Poeten zu verstehen. Alle Worte in derselben haben eben die natürliche Verbindung unter einander, die sie auch ohne Sylbenmaaß haben würden: Und sie fließen aus dem Munde der Person die da redet ohne Zwang, so daß man glauben sollte, daß diese Leute natürlicher Weise nicht anders reden könnten. Unterdessen haben alle Sylben eine Harmonie unter einander. Und wenn uns die Worte an sich selbst verführen zu glauben, daß wir die Personen reden hören; so erinnert der Wohlklang der Worte unsre Ohren, daß es ein Werk der Kunst sey, und stellet uns auf einmal die wahrhafte Handlung, die Nachahmung derselben, und die Kunst dessen, der dieselbe gemacht hat, [82] zu größerem Vergnügen vor. In der That, wenn ich auf die einzelnen Reden der Personen in der Comödie, und nicht

auf die Einrichtung des ganzen Stückes sehe: So sollte ich meynen, wenn einmal das Gebäude, oder besser zu sagen das Gerippe einer Comödie zu Stande ist, daß es alsdann wenig Kunst erfordere eine Comödie ohne Verse zu machen. Personen von Charactern, die ich täglich vor Augen sehe, und reden höre, die gehörigen Worte in den Mund zu legen, erfordert so viel Nachsinnen nicht, und brauchet nicht viel mehr, wenn die Charactere einmal festgesetzt sind, als die Redensarten aus dem Gedächtnisse hinzuschreiben, wie man sie von dergleichen Leuten gehöret hat. In der That lehret uns die Erfahrung, daß die Comödianten selbst und zwar auch diejenigen, welche wenig Wissenschaft und Kenntniß besitzen, da-[636]zu geschickt sind. Wenn ihnen der Stoff zu der Comödie gegeben worden, und wenn sie wissen in welcher Ordnung die Auftritte auf einander folgen sollen: So werden sie bald Reden dazu zu erfinden wissen. Und bey denenjenigen Charactern, welche im gemeinen Leben vorkommen, haben wir uns, wie mich deucht, eben nicht zu beschweren, daß sie nicht die rechten Redensarten gebrauchten. Ja wie ich dafür halte, so finden sie die Reden oft natürlicher, als wir es der Ehrbarkeit wegen verlangten. Wenn man aber Worte wählen soll, welche sich in ein gewisses Sylbenmaaß schicken, ohne die natürliche Verbindung derselben zu ändern, oder sich im geringsten von der Natur derjenigen Person die man vorstellen will zu entfernen; so legt der Poet alsdann erstlich in ieglichem Worte seine Kunst und Geschicklichkeit an den Tag. Aber nächst der Kunst des Poeten geben auch die Stücke in Versen der Kunst des Comödianten, der sie vorstellet, ein viel größeres Licht. Ich will nicht läugnen, daß es eine Kunst sey auch prosaischen Worten den Ton zu geben, welchen ihnen eine Person von dieser oder jener Gemüthsart geben würde. Aber man wird mir auch hinwiederum zugestehen, daß es eine weit größere Kunst sey, dieses bey Versen zu thun. Da aber ein nicht geringer Bewegungsgrund ist, warum wir [83] in die Comödie gehen, die Kunst zu sehen, womit sie vorgestellet wird, indem wir sonsten die Comödien auch zu

Hause lesen können: So haben wir in der That auch dessentwegen Ursache, die Comödien in Versen zu lieben, weil sie einen so großen Unterscheid in der Vorstellungskunst machen, und einen mittelmäßigen und vortrefflichen Comödianten, so weit auseinander setzen.

[637] Dieses wären diejenigen Beweise, durch welche ich aus den Begriffen von der Natur des Vergnügens und der Vollkommenheit überzeuget worden bin, und auch sie zu überzeugen nicht geringe Hoffnung habe: Daß eine Comödie in Versen nicht nur nichts widersprechendes, sondern auch einer prosaischen Comödie weit vorzuziehen sey. Hierzu will ich noch dieses fügen.

Dasjenige, was wir von der Natur unsers Vergnügens sagen können, haben wir aus der Erfahrung schließen müssen, indem wir acht gegeben haben, was uns eigentlich diese oder jene angenehme oder unangenehme Empfindung verursachet habe. Wir können also eben so sicher von der Schönheit einer Sache aus dem Vergnügen, das sie den meisten Leuten zuwegebringt, die entweder ihrem Verstande so zu sagen den Lauf gelassen, und ihn durch keine unnatürliche Art zu denken verkünstelt haben, oder denen, die ihn auf geziemende Weise verbessert, urtheilen, als wir sie aus den Regeln erkennen; zumal wenn noch dieses dazu kömmt, daß sich der Beyfall, den sich eine Sache erworben hat, bey verschiedenen wohlgesitteten Völkern durch lange Zeiten erhält. Wir beobachten aber, daß die Comödien gleich anfangs bey den Griechen in Versen gemachet worden, zu den Römern ebenfalls in Verse eingekleidet übergegangen, bey den Franzosen, da vorher die Unwissenheit der Comödianten, so lange der schlechte Zustand und das barbarische Alter der Comödien gedauret hatte, prosaische Comödien eingeführet, die Verse nach und nach wiederum in ihr altes Recht gesetzet worden, und wie Herr Voltaire in der Vorrede vor seinen Brutus
[84] versichert, selbst die Comödien des Moliere, welche er in ungebundner Rede gemacht hatte, [638] noch nach seinem Tode in Verse gesetzt werden müssen. Bey den Italiänern ist es kein Wunder, wenn bey dem schlechten Zustande ihrer

Comödie, wie sie meistentheils beschaffen ist, sich die Verse noch nicht ganz eingeführet haben. Denn da die Comödianten auf den Schauplatz treten ohne die Worte zu wissen, die sie sagen wollen, und da sie zu sagen pflegen, was ihnen in den Mund kömmt: So sieht man leicht, warum sie in ihren Comödien meistentheils keine Verse haben, ob sie ihnen gleich auch nicht ganz fehlen. Die Engelländer aber können hierinnen ebenfalls nichts gültiges bezeigen, weil ihre Comödien auch noch nicht in dem Stande sind, daß man sie eigentlich Comödien nennen könnte: Indem sie großentheils mehr eine Vermischung von vielen besondern Handlungen und eine Zusammenhängung von einer Anzahl Charactern sind, als ordentliche Comödien, in welchen man sich einen gewissen Endzweck vorsetzte. Also sieht man wohl, daß die Engelländer noch nicht Aufmerksamkeit genug auf die Comödie gehabt haben, sie zu verbessern und in Stand zu setzen, und also kann auch dieses ihrer Aufmerksamkeit leicht entwischt seyn.

Zwar sie, mein Herr, haben dieses zum voraus beantworten wollen, und um sich aus der Sache zu winden, sind sie auf den unerhörten Einfall gerathen, zu sagen: Man behaupte, daß eine Comödie dessentwegen in Versen seyn müsse, um dem Gedächtnisse der Comödianten zu Hülfe zu kommen. Würde aber wohl heut zu tage iemand, um dem Comödianten eine Mühe zu ersparen, welche ihm aufs höchste einen Tag mehr kosten kann, so viele Monathe länger arbeiten, als er sonst nöthig hätte: Und zwar etwas zu verfertigen, wo-[639]von er ihren Gedanken nach wüßte, daß es an sich selbst besser seyn würde, wenn er sich diese Mühe nicht gäbe? Hernachmals müssen die Comödianten vielleicht anderwärts eine andere Art des Gedächtnisses gehabt haben, als ein großer Theil unserer Comödianten. Es ist nicht zu läugnen, daß der Reim unsere Verse weit leichter auswendig zu lernen macht, als die Verse der Alten waren. Unterdessen, wie viele Comödianten sind nicht, deren [85] größter Bewegungsgrund die Comödien in Versen nicht zu spielen, dieser ist: Weil sie selbige nicht lernen können.

Endlich wissen sie, daß die ersten theatralischen Poeten ihre Comödien selbst vorgestellet haben, und zwar bey der ersten Einfalt der Stücke, da die Comödien beynahe nur als Reden müssen geschienen haben; und da es hernach schon eine große Verbeßerung derselben hieß, daß zwo Personen mit einander redeten, so sagte meistentheils der Poet seine ganze Comödie selbst her. Wenn er sie also bloß dessentwegen in Versen machte, damit er sie auswendig lernen konnte: Warum ist es denn dem Demosthenes oder einem andern Redner, welche gleichfalls sehr vieles und ebenfalls aus dem Gedächtnisse herzusagen hatten, nicht auch in den Sinn gekommen, seine Rede in Versen zu machen, um sich eine Mühe im auswendig lernen zu ersparen; zumal wenn man, nach ihrer Meynung, die jambischen Verse nicht gehört hat, und es also dem Volke nichts verschlagen hätte, ob es eine Rede in Prosa oder in jambischen Versen gehört hätte.

Aber, werden sie sagen, man würde doch Unrecht thun, wenn man die Deutschen in diesen Dingen nicht auch für Leute rechnen wollte, deren Urtheile von eini-[640]ger Folge wären. Gleichwohl empfinden viele, theils große Leute, insonderheit welche sich in der Critik umgesehen haben, bey Vorstellung unserer Comödien in Versen dieses Vergnügen nicht, und befinden es viel natürlicher, wenn eine Comödie in ungebundner Rede aufgeführet wird. Was dieses anbelangt, so halte ich dafür, daß der meiste Theil dieser Personen nicht aus ihrer Empfindung, sondern aus unterschiedenen ziemlich scheinbaren Gründen, diese Meynung geschöpft haben, und daß es ihnen hernachmals bey Aufführung solcher Stücke ergangen ist, wie denjenigen, welche einen Lehrsatz den sie glauben, zu den Versuchen bringen, die man in der Natur zu machen pflegt. Denn gleichwie diese sich alsdann leicht überreden, daß sie in dem Versuche [86] selbst, dasjenige wahrgenommen haben, was sie schon vorhin behaupteten: Also scheinen mir jene auch, da sie einmal wider die Verse in diesen Umständen eingenommen gewesen, nicht so wohl nach ihrer Empfindung, als nach der Regel die sie sich gemacht hatten, geurtheilet zu haben. Von ihnen

selbst bin ich dieses größten Theils versichert, da sie mir gestanden haben, wie ich mich ganz wohl erinnere, daß sie wünschten, daß es wohlgethan seyn möchte, eine Comödie in Versen zu machen, weil sie Vergnügen daran empfänden, und nur fürchteten, daß dieses Vergnügen etwa von ihrer großen Liebe, die sie sonst zu den Versen hätten, herstammte. Bis diese Stunde kann ich alle Gründe, die sie wider die Comödie in Versen vorgebracht haben, für nichts anders, als für critische Gewissensscrupel ansehen, so lange sich diese Empfindung bey ihnen findet. Was mich betrifft, ohngeachtet ich mich eben nicht getraue, meine Empfindung der Em-[641]pfindung so großer Leute als sie auf ihrer Seiten haben, entgegen zu setzen, so kann ich dieses sagen, daß ich die Uebersetzung von des Herrn Voltaire verschwenderischem Sohne aufführen gesehen, welches die einzige Comödie in Versen ist, die ich noch zur Zeit vorstellen gesehen habe: so oft nun bey einer Zeile eine sonderbar lebhafte Stellung oder ein Ton, welcher die Natur vor andern wohl ausdrückte, vorkam, wie denn dieses nicht selten war; so habe ich gewiß noch einmal so viel Vergnügen empfunden, als wenn ich ein prosaisches Stücke gesehen, das mit gleicher Stärke vorgestellet wurde.

Wir haben uns bisher noch nicht überwinden können, Verse ohne Reime auf unserm Schauplatze zu hören. Und ungeachtet diejenigen, die solche Verse gewagt haben, von allen Deutschen dessentwegen Dank verdienen, daß sie sich alle Mühe gegeben haben, der deutschen Dichtkunst den Vortheil zu verschaffen, den die Griechen und Römer vorzeiten gehabt haben; zumal, da sie uns dadurch gelehrt haben, nicht so wohl auf das äußerliche der Verse, als auf die wahrhafte Schönheit derselben, welche in den Gedanken bestehet, aufmerksam zu seyn: so sind doch bisher die Deutschen so eigensinnig gewesen, daß sie lieber verlangt haben, daß die Poeten sich nach der Gewohnheit ihrer Ohren richten sollten, als daß sie ihre Ohren hätten nach dieser [87]
neuen Art von Versen gewöhnen wollen. Wir haben also angefangen, die sechsfüßigen Jamben mit Reimen in unsern

Comödien zu brauchen. Und daß diese sich nicht unrecht zur Comödie schicken, das ist das letzte, was ich ihnen darzuthun versprochen habe.

Erstlich brauche ich ihnen nicht darauf zu antworten, daß sie sagen, daß es unwahrscheinlich sey, daß ein [642] Mensch auf des andern seine Reden reime; ja daß oftmals der eine erst dazu komme, wenn das Reimwort des vorhergehenden Verses schon gesagt ist, und dennoch auf einen Vers reimet, den er nicht gehört hat. Ich darf nur wiederholen was ich schon gesagt habe, daß man gar nicht nöthig hat, die Wahrscheinlichkeit in dem Klange der Verse zu suchen, als in der Materie, worinnen sich der Poet vorgesetzet hat, die Natur nachzuahmen. Die Wahrscheinlichkeit der Worte bestehet in ihrer Uebereinstimmung mit den Gedanken; nicht aber in der äußerlichen Verhältniß des Klanges der Worte gegen einander selbst.

Saget man aber, daß der Reim dadurch, daß er Worte von gewissem Klange erfordert, uns zwinget Worte vorzubringen, welche nicht alle Uebereinstimmung mit unsern Gedanken haben: so gestehe ichs, daß die Sache einen großen Schein hat. Er schreibet mir die Buchstaben vor, die das Wort, das an diese Stelle kömmt, haben soll. Wie kann ich aber allezeit Worte finden, die die verlangten Buchstaben, und hiernächst auch den verlangten Begriff haben. Wenn dieses wahr ist: so ist es ein Fehler von unsrer ganzen deutschen Poesie, nicht aber von der comischen allein. Unterdessen wenn ich gleich zugeben wollte, daß unsre Poesie darinnen einen Hauptfehler hätte, daß sie uns zwänge, Worte zu sagen, und alsdann erst einen Verstand dazu zu suchen: so steht mir die Erfahrung und das Exempel so vieler großen Leute, welche in unsrer Sprache gedichtet haben, im Wege. Ich will nicht hoffen, daß sie sagen werden: daß diese Leute durch den Reim gezwungen worden wären, zu sagen, was [88] sie nicht gedacht hätten. Und der gute Zusammenhang ihrer [643] Gedanken zeiget, daß wir dem Reime zuviel Unrecht anthun. Der Reim hat bey unsrer heutigen Poesie den Vortheil, daß er die Art unsrer Verse etwas schwer macht,

welches, bey der großen Leichtigkeit unsers Sylbenmaaßes an sich selbst, mir dessentwegen etwas sehr gutes scheint, weil er auf diese Art uns gleichsam von sich selbst Anlaß giebt; daß wir bey iedem Verse eine Zeitlang stehen bleiben müssen, und unsern Ausdruck bey dieser Gelegenheit desto besser aussuchen, und die Worte deren wir uns bedienen, wohl überlegen. Hierdurch werden unsre Gedanken ausgeputzter und unser Ausdruck, wo es erfordert wird, zierlicher und lebhafter. Wenn wir aber dem ungeachtet die Reime für ein Ueberbleibsel der Barden ansehen wollen: so sollte ich fast meynen, daß es gleich im Anfange bey der Einrichtung unserer Poesie versehen wäre, und daß uns bey dieser Art des Abschnittes in den sechsfüßigen Jamben allezeit der Reim unentbehrlich seyn würde. So bald wir die Reime von demselben weglassen, so scheinen wir ieglichen Vers wiederum in zweene kleine Verse abzutheilen. Der Abschnitt hat so dann nichts wodurch er sich von dem Ende des Verses unterscheidet, und indem ein Theil des Verses eben so viel Füsse hat, als der andre Theil, so scheint es mir allezeit, als ob ich lauter dreyfüßige Jamben hörte. Wollte man gleich, dieses zu vermeiden, an alle Verse weibliche Endungen machen: so ist es uns so gar in gereimten Versen unerträglich, lauter weibliche Endungen zu hören. Ja wir können deren nicht einmal zwo bey einander wohl vertragen, die sich nicht auf einander reimen. So wohl die Italiäner als Engelländer haben zu ihren reimlosen Versen fünffüßige Jamben gebraucht, und [644] zwar jene mit lauter weiblichen, diese mit lauter männlichen Endungen: aber zu diesen sind unsre Ohren jetzo zu zärtlich, zu jenen aber ist unsere Aussprache nicht fließend genug. Ja dieses ist eine Art von Versen, in welcher es scheint; als ob wir nicht einmal ein langes Gedichte darinnen vertragen könnten. Ein gelehrter Professor hiesiger Akademie stehet in den Gedanken [89], daß es besser gewesen wäre, wenn diejenigen, die unsere Verse am ersten in Stand gebracht, den Abschnitt derselben mitten in dem dritten Fusse, nach Art der Griechen und Lateiner, gelegt hätten. Daß die Lateiner, so wohl als

die Griechen einen Abschnitt in ihren jambischen Versen, auch in der Comödie gehabt, das ist nicht zu läugnen: Wiewohl man bey den Lateinischen Comödienschreibern, insonderheit bey dem Plautus, da die Römer die Zärtlichkeit der Ohren noch nicht hatten, wie hernachmals zu den Zeiten Augusts, ihn nicht so genau, als bey den Griechen beobachtet findet. Gleich den ersten Vers aus dem Plautus anzuführen:

Vt vos in voſtris | voltis mercimoniis

So glaube ich, daß der Abschnitt hier ziemlich in die Augen fällt. Wie aber die Lateiner sich bey ihren heroischen Versen die Freyheit genommen haben, den Abschnitt in den vierten Fuß zu legen: So habe es Plautus auch oft in den jambischen gethan. In dem Aristophanes findet man den Abschnitt der Jamben sehr genau:

ὡς ἀργαλέον πρᾶγμ' | ἔστιν ὦ γῆ καὶ θεοί.

Und bis auf den zwölften Vers des Plutus werden sie nicht einen einzigen finden, welcher nur den Abschnitt [**645**] in dem vierten Fusse hätte. Ich will ihnen eine Probe im Deutschen geben, wie dieser gelehrte Mann wollte, daß man den Abschnitt hätte legen sollen: Wiewohl ich nicht weis, auf welcher Meynung er wegen der Reime ist. Wenn ich zum Exempel den Anfang des Plutus also übersetzte:

Ihr lieben Götter! haben wir nicht tausend Noth
Wenn unsre Herren unverständge Narren sind.
Denn giebt man ihnen tausendmal den besten Rath;
Wenn sie sich einmal anders was in Kopf gesetzt:
So büßt der Diener seines Herren Thorheit mit.

[90] Wenn ich meinen Ohren trauen darf, so würde auf diese Art wenigstens der Klang der reimlosen Verse dadurch gelinder gemacht werden, daß der Vers mehr Veränderung bekäme. Die Endungen würden in dem Abschnitte allezeit weiblich und am Ende allezeit männlich seyn. Der hinterste Theil des Verses aber bekäme einen ganz andern Klang, als der förderste. Endlich würden wir unsern Jamben eine Menge Bindewörter wiedergeben welche wir bisher entweder

ganz aus denselben lassen müssen, oder nur mit dem größten Zwange hinein bringen können. Unterdessen zweifle ich, ob unsre Ohren, die sich einmal zu den Reimen gewöhnt haben, nunmehro anders gewöhnt werden können.

Ich sehe ganz wohl, daß ich mich ein wenig bey dieser Gelegenheit von meinem Endzwecke entfernet habe: unterdessen, da diese Dinge mit demjenigen, wovon ich handelte, eine sehr genaue Verknüpfung haben, so werden sie mir diese Ausschweifung verzeihen. Und ich will nunmehro wiederum zu meinem Zwecke kommen.

[646] Wenn es die Frage ist, was man für eine Art von Sylbenmaaße in Comödien, oder überhaupt in theatralischen Stücken brauchen soll: so gebe ichs zu, daß man nicht ein solches wählen solle, das entweder den Ton wider unsern Willen pathetisch macht, oder das durch einen allzuharmonischen und fast singenden Klang verhindert, die Worte auf eine so nachläßige Art zu sagen, als es die Aehnlichkeit der Reden in der Comödie, mit den Reden im gemeinen Leben erfordert. Dieses ist es meines Erachtens, was man damit meynet, wenn man saget, daß das Sylbenmaaß der Comödie etwas, das der Prose gleich ist, haben wollte; und warum Aristoteles sagt, daß man dessentwegen zu den Comödien und Tragödien jambische Verse erwählet; weil sie uns zuweilen, und öfter, als andre Verse, ohne daß wir daran gedacht haben, zu entfahren pflegen. Dieses ist nämlich ein ziemlich sichres Kennzeichen, daß dergleichen Verse sich sehr wohl mit einer nachläßigen Aussprache vertragen, weil wir im gemeinen Leben nicht, daß ich so sage, zu declamiren [91] pflegen, und solchen Versen also etwas declamatorisches nicht eigen ist. Von den griechischen und lateinischen Versen der Comödie haben sie solches zugestanden, und ich habe zu erweisen, daß es von unsern Deutschen gereimten Jamben nicht weniger gesagt werden könne. Uebrigens haben sie sich etwas darauf zu gute gethan, einen lateinischen Vers mit sechs Elisionen anzuführen, um dadurch darzuthun, daß es unmöglich sey, daß man die Verse in den Comödien der Lateiner gehört haben könne. Wenn Grillenfänger, und

nicht der Wohlklang, den Leuten die Gesetze des Sylbenmaaßes eingegeben hätte, so wollte ich ihnen glauben, daß [647] es einmal eine Zeit gegeben hätte, da man Verse gemacht hätte, die keine Verse wären. Einen so leeren Einfall aber können wir keinem Volke zuschreiben. Die Elisionen, die sie anführen, beweisen es auch gar nicht. Es ist unmöglich, sagen sie, daß alle diese Sylben haben verbissen werden können, wenn man hat verstehen sollen, was in denselben gesagt ist: Sind sie aber nicht verbissen worden; so hat man nicht gehört, daß es ein Vers ist. Ich frage sie, ob sie den Italiänern Verse zugestehen, und zwar solche, von denen man hört, daß es Verse sind? Ich will nicht hoffen, daß sie einer Nation, die ihres zärtlichen Gehörs wegen im Ruf ist, dieses absprechen werden. Dem ungeachtet pflegen diese in Versen, welche nicht etwa dazu gemacht sind, daß man sie nicht hören soll; sondern worinnen sie die Freyheit haben, den Wohlklang auf das höchste zu treiben, sich gar kein Bedenken zu machen, in einem ieglichen Verse sehr oft, nicht nur eben die selbstlautenden Buchstaben zu elidiren, die die Lateiner verschlungen haben: sondern sie ziehen auch so gar, welches die Lateiner nicht gethan haben, so viel selbstlautende Buchstaben als neben einander zu stehen kommen in eine Sylbe; wenn auch gleich ein Wort, welches aus einem Buchstaben, besteht, mit der letzten Sylbe des vorhergehenden, und der ersten des folgenden Wortes, in eins gezogen werden, [92] und also drey Sylben nur eine ausmachen. Ich will ihnen aus Sonetten, einer Art von Gedichten, welche gewiß keine Verse erfordert, die man nach ihrer Regel nicht hören sollte, ein Exempel anführen, welches fünffüßige Jamben sind:

Che se in fiumi converso alte, arenose
Corna in alta e superbo urta e minaccia
*Muratori nella Poesia perfetta nello Lib. IV. p. 226.*

[648] hier haben sie in dem ersten Verse drey und in dem andern vier Elisionen. Denn ich habe mir die Mühe nicht geben wollen, sie anders zu suchen, als sie mir in die Augen fallen. Und wenn sie mir zugeben müssen, daß vier

Elisionen einen Vers von fünf Füssen noch nicht unkenntlich machen,

> Gli orecchi ho in Cielo e gli occhi in paradiso.
> *Muratori p. 390.*

so werden auch deren sechs einen Vers von sechs Füssen nicht zu einem Verse machen, der kein Vers ist. Desgleichen, wenn sie ein Exempel haben wollen, da drey Sylben in eine kommen

> Quanto é il suo Bello in te piu bello e vivo. *p. 237.*

Wenn sie das Exempel haben.

> Piangi o Rosa e tu sospiri,
> O Giacinto! Ahi duolo Ahi morte. *p. 452.*

Sollte es ihnen wohl sogleich in die Ohren fallen, daß der andere Vers ein vierfüßiger trochäischer Vers wäre. Sie sehen also, daß es Verse giebt, welche diejenigen zwar vielleicht nicht hören, die die rechte Aussprache nicht haben; diejenigen aber, die in der Sprache gebohren sind, ganz wohl als Verse hören können. Denn die Italiener, so viel ich aus ihrem Singen gehöret habe, verbeißen diese Sylben deswegen nicht. Ich gestehe, daß das jambische Sylbenmaaß der Lateiner, wie es in den Comödien gebraucht wurde, weniger Harmonie hatte, als das heroische, wie es in den Heldengedichten gebraucht wurde: Wiewohl nicht so wohl das jambische Sylbenmaaß selbst, als die Freyheit, die man sich hierinnen herausnahm, die Ursache davon war. Horaz hat [93] es in den Oden gebraucht, welches er nicht gethan haben würde, wenn man in [649] den Jamben eigentlich den Vers nicht gehöret hätte. Unterdessen darf man nur ein wenig des alten Sylbenmaaßes gewohnt seyn, um auch in den Comödien, so wohl in den lateinischen, als besonders in den griechischen, den Wohlklang der Verse zu hören. Aber wenn diese Verse vielweniger Harmonie hatten, als die heroischen Verse; so folgt daraus nicht, daß unsere Verse harmonischer sind als dieselben: wenn wir auch nicht Poeten aus ältern Zeiten, ehe unsere jetzige Sorgfalt die Verse so fließend gemacht hat, sondern unsere Verse selbst dem Terenz entgegen

setzen wollen. Wir treffen in unsern Schriften gewiß öfter jambische Verse an, die wir wider unsern Willen gemacht haben, als die Lateiner in den ihrigen. Und man darf nur ein wenig nachläßig seyn, sie zu vermeiden, so werden unsre Schriften von solchen Versen voll seyn. Wenn unsere jambischen Verse in den hohen Gedichten einen Ton bekommen, der gleichsam von sich selbst eine Stimme erhebt und pathethisch macht: So ist es, nachdem der Abschnitt merklich ist, nachdem die Worte mit Beywörtern versehen worden, und nachdem die Perioden in demselben fallen. Und wir sind überhaupt das Pathetische in unsern Versen, nicht dem Sylbenmaaße, sondern den Worten und dem Tone, die wir denselben geben, schuldig. Die Reime aber können ganz und gar nichts dazu beytragen, daß der Comödiant den Ton anders leget, als er ihn geleget haben würde, wenn er etwas prosaisches hersaget. Wenn der Comödiant ungeschickt ist, und die Verse singt: so ist es weder dem Reime noch dem Sylbenmaaße zuzuschreiben, sondern entweder einer üblen Gewohnheit; oder weil er den Versen mehr Wohlklang zu ge=[650]ben glaubt. Ueberhaupt wird man finden, daß es schwer ist, für Leute, die sich entweder nicht dazu gewöhnt oder verwöhnt haben, sie mögen etwas in Versen, oder in ungebundner Schreibart hersagen sollen, das sie auswendig gelernet haben oder lesen, es in dem natürlichen Tone zu
[94] thun. So wenig aber die Prosa Ursache ist, daß sie von vielen Rednern unnatürlich hergesagt wird, so wenig ist es auch der Vers. Wenn zweene gereimte Verse hergesagt werden können, ohne daß jeglicher für sich den Comödianten zwingt, seinen Ton von der Natur zu entfernen: so können sie auch alle beyde zusammen so hergesagt werden. Denn wenn nichts in dem ersten ist, welches dieses verursachet, und nichts in dem andern: so sehe ich nicht, wie die Verhältniß derselben gegen einander dieses wirken sollte. Stellen sie sich einmal beyde Verse von einander abgesondert vor; so werden sie folglich keine Reime mehr haben: nun lassen sie den einen völlig natürlich aussprechen, und den andern ebenfalls eine Weile hernach. Wenn sie beyde besonders natürlich

ausgesprochen werden können, so können sie es auch beyde vereinigt werden. Ich bedaure, daß wir noch keine Comödie in Versen gedruckt haben, und daß ich ihnen zu Erläuterung dessen kein Exempel geben kann. Unterdessen will ich ihnen durch ein andres Exempel eine Genüge thun. Stellen sie sich vor, als ob diese Verse, welche aus eines Poeten Lobe der Weiber genommen sind, auf einem Theater gesprochen würden.

Die Weiber kosten Geld. Ist das nicht eine Klage?
Was wiederholt ihr sie? Ihr mehrt ja nur die Plage.
[651] Die Grillen helfen nichts. Die Noth wird nicht gestillt,
Sucht lieber Mittel vor, wie man den Beutel füllt.
Ist es nicht eure Pflicht, die Weiber zu ernähren?
Nur eure Trägheit sucht die Ordnung umzukehren.
Müßt ihr im Ehstand seyn? Ach nein, es steht euch frey,
Daß ihr noch ledig bleibt. Doch denket ihr dabey,
Die Weiber sind doch gut: so müßt ihr euch bequemen,
Wenn ihr das Gute wollt, das Böse mitzunehmen.
Zu dem erwägt es selbst. Wer schließt wohl einen Stein,
Der nicht das mindste gilt, in sichre Kasten ein?
Was man umsonst erlangt, pflegt man für nichts zu schätzen,
Wir pflegen ja den Werth den Kosten gleich zu setzen;
So wird die Kostbarkeit der Weiber auch vermehrt,
Wenn Kost und Tracht und Schmuck den vollen Beutel leert.
Dritter Theil der deutschen Ges. Schriften.

Sie werden, wie ich hoffe, in diesen Versen nichts sehen, welches den Ton des Comödianten zur Unzeit hübe, oder ihn zwänge pathetisch zu reden. Sie sehen also, daß man in unsern sechsfüßigen gereimten Jamben Verse machen kann, welche sich vollkommen zur Comödie schicken. Ich habe also dargethan, worzu ich mich anheischig gemacht. Zuerst habe ich ihren Haupteinwurf gehoben, die übrigen aber habe ich hin und wieder, so viel ich deren gewußt habe, bey Gelegenheit widerleget. Hernach habe ich ihnen bewiesen, daß eine Comödie in Versen einer prosaischen vorzuziehen ist, und daß es zu ihrer Vollkommenheit gehöret, daß sie in Versen geschrieben ist. Endlich habe ich auch dargethan, daß unsere Art der Verse sich ganz wohl dazu schicke. Hiermit empfehle ich mich ihnen, und verharre 2c. 2c. S.

# Herodes der Kindermörder,

## nach Art eines Trauerspieles ausgebildet und in Nürnberg einer teutschliebenden Gemeine vorgestellet, durch Johann Klaj. Nürnberg, 1645.

[Beyträge zur critischen Historie 27. Stück 1741. 7, 355—378 = Werke 3, 1—26]

[5] [355] Es ist nichts neues, daß ein theatralisches Stück ans Licht tritt, wo ein andrer dem Verfasser in der Vorrede das Zeugniß giebt: daß er die Regeln der Schaubühne wisse, und in Acht genommen habe, und daß er sich die größten Dichter zu Mustern vorgestellet; wenn man gleich in dem Stücke selbst ein vieles von den Regeln der Schaubühne und die großen Muster, die in der Vorrede benennt sind, zu vermissen pfleget. Gegenwärtiges Trauerspiel, Herodes der Kindermörder, ist sehr alt, und Harsdörfer hat in seinem Schreiben an den Verfasser, welches mit beygedrucket ist, demselben Glück gewünschet: daß dieses Kunst- und Meisterstück der Poeterey, das Trauerspiel nämlich, in unsrer Sprache einen so beliebten Anfang erlangt. Hierauf macht eben dieser Harsdörfer einen kurzen Auszug aus Aristotels Regeln: wobey er aber wohlbedächtig diejenigen ausläßt und verschweigt, welche sich auf das Stück, das er lobt, [356] nicht schicken möchten. Er sagt, daß die Endursache in den Trauerspielen der Nutzen und das Belusten sey. Er giebt als den Nutzen, die Bewegungen des Gemüthes an, und bringt aus den Geschichten ein Register von den

Thränen bey, die durch dasselbe ausgepresset worden. Er zeigt an, wie, nach seiner Mundart zu reden, das Belusten, entstehe; und was der Inhalt der Trauerspiele seyn solle. Er vergißt auch nicht, daß Aristoteles die [6] Abwechselung der Reimarten, welche gegenwärtiges Trauerspiel besonders angenehm machen, erfordre: wiewohl er ohne Zweifel das Wort Reimarten, für Arten der Verse brauchen wird, und führet seine eigne Seelewig dabey zum Exempel an. Ja diese Abwechselung der Reimarten hält er für so nöthig, daß er sagt: Die Vernunft lehret mich, das Prächtige mit prächtigen, das Geringe mit geringen Worten auszureden, die Kunst weiset das klägliche mit trochäischen, das fröliche mit dacktylischen, und die Erzählung mit jambischen Reimarten zu verfassen; wenn man anders nicht will die Sonne mit Kohlen mahlen, wie jener gesagt. Und wenn er nun endlich seine Meynung von des Herrn Verfassers Arbeit frey heraus sagen soll, wie er begehret: so bedünket ihn, daß er alles kunstartig gefüget, die schönen Gedanken und seltne Wortzier aus fremden Poeten schicklich angebracht, und das ganze Gedichte mit einer tapfern Stimme begeistert.

Es ist gewiß, wenn es keine andre Regeln der Schaubühne giebt, als die Harsdörfer oben angeführet: daß nämlich der Endzweck der Nutzen und das Belusten seyn; [357] daß der Nutzen durch die Gemüthsbewegungen erreichet werden soll; daß der Innhalt großer Herren unglücklichen Zustand betreffe, und daß die Reimarten abgewechselt sind: so ist dieses Trauerspiel vollkommen. Den Nutzen davon zeiget Klaj in der Zueignungsschrift an einige Schulherren, in vier schönen Lehren: das Belusten werden wir finden, so bald wir nur einige Zeilen aus dem Stücke hören werden; das übrige aber werden wir ebenfalls mit leichter Mühe sehen können. Harsdörfer hat aber auch alsdann gewiß ein Recht zu sagen: daß er unter den alten deutschen Gedichten kein Trauerspiel, als Melchior Pfinzings

Theuerdank gefunden, und daß dieser auch ein Trauerspiel sey; welches heute zu Tage wohl keinem Kunstrichter in den Sinn kommen dürfte.

[7] Und diese großen Regeln zu finden, weiset uns Harsdörfer auf den Aristoteles, Vida, Scaliger, Heinsius und absonderlich den Ludevig Castelvetro und Julius von Menardiere.

Wie mich dünkt, giebt es zweyerley Regeln der Schaubühne. Einige fließen aus dem Begriffe einer menschlichen Handlung: und obgleich oft in der Anwendung derselben verstoßen wird, so wird es doch nicht leicht jemanden geben, der dieselben nicht wissen sollte. Es wird z. E. niemand seyn, der nicht wüßte, daß eine Person nach ihrer Gemüthsbeschaffenheit redend eingeführet werden müsse. Andere fließen aus dem Endzwecke, warum ich diese Handlung nachahme, und gehen darauf, wie ich eine Handlung am besten und bequemsten nachahmen und zu dem Endzwecke am leichtesten gelangen soll. Diese letztern Regeln haben etwas willkührliches, doch so: daß sie zugleich auf die Klugheit gegründet sind, unter den mög-[358]lichen Arten, wie man dieses oder jenes einrichten könnte, die beste, nach Beschaffenheit der Zeiten, der Sitten des Landes, der Sprache und d. g. auszulesen. Daher kömmt es auch, daß wir in diesen letztern Regeln in einigen Stücken von den Römern und Griechen abgewichen sind. Dieselben Regeln sind nicht zu verachten, da sie zumal durch einen vielfältigen Gebrauch und durch die Erfahrung bewähret sind, wenn auch nicht alle Leute die Beweise davon einsähen. Sie kommen mir eben so vor, wie die bürgerlichen Gesetze eines Landes, welche zwar auch willkührlich sind, aber doch nach der Einrichtung dieses oder jenes Reichs, von dem Fürsten mit vieler Klugheit gegeben worden, und deßwegen nicht gebrochen werden dürfen: weil dieser oder jener, der sie noch nicht fleißig genug überleget, es nicht einsieht, warum sie so und nicht anders sind. Man darf also noch nicht glauben, daß man ein Stück nach den Regeln gearbeitet hat, wenn man die Charactere in Acht genommen zu haben glaubt, wenn man eine menschliche

Handlung gesprächsweise ausgeführet, und Affecten angebracht hat.

Was unsern Tragödienschreiber anlangt, so hat er, wie [8] man aus seinem Werke sieht, von der letzten Art dieser Regeln nichts gewußt: und die erstere in Acht zu nehmen, hat ihn zuweilen der Geschmack seiner Zeiten, zuweilen der Mangel der Exempel in deutscher Sprache, und eine gewisse Niederträchtigkeit des Ausdruckes, in die er zuweilen fällt, verhindert. Dennoch hat Harsdörfer gezeiget, daß man es mit demselben machen kann, wie Rappolt, der, nachdem er die Regeln des Aristoteles ausgeleget, oder vielmehr abgeschrieben hat, die Anwendung davon, um zu zeigen, wie wohl er sie verstanden, auf des Hugo Grotius leidenden Christum machet; und in einem Stücke, welches [359] fast wider alle diese Regeln verstoßen hat, alle diese Regeln heilig in acht genommen befindet.

Wir haben eine Regel, daß man gleich zu Anfange eines Stückes den Schauplatz, die Person, die da redet, und die Umstände worinnen sie sich befindet, so viel möglich ist, entdecken soll. Der Verfasser hat etwas noch viel künstlichers gethan: er hat in der ersten Rede, an dessen statt zu erkennen gegeben, wer der Verfasser sey. Die Weisen aus Morgenlande sagen:

[V. 1] Wir haben den Knaben mit Freuden erblicket,
Zu lösen die Bösen vom Höchsten geschicket.
Es flimmert und schimmert das flammende Heer;
Es tanzen die Schanzen, die Berge, das Meer.

Wer wollte aus diesen Zeilen nicht sogleich schließen, daß das Stück Nürnberger-Arbeit seyn müsse? Dieses Kennzeichen ist weit sicherer, als wenn auf einer Uhr, mit großen Buchstaben London steht; um zu zeigen, daß es eine englische Uhr sey. Dagegen hat der Verfasser sich selber vorbehalten, in ungebundener Rede zu entdecken, wer da redet, und was er damit haben will.

So meine ich, hebt er an, haben die Weisen aus Morgen das jüdische Land gesegnet und sich wieder rückwerts zu den Ihrigen gewendet: [9]

Wobey man sich einbilden muß, daß er entweder ganz allein sein Stück selbst vorgestellet, wie man bald durch den Titel des Werks überredet werden sollte; oder, daß er wie ein Guckkastenmann bey seiner Schaubühne gestanden, und so oft er seinen Zuschauern ein Fach davon aufgezogen, mit einer singenden Stimme ausgerufen, was es vorstellen solle. Mich setzen diese Förmelchen in den Stand, dem Leser ohne eine andre Mühe, als daß ich die-[360]selben in einer Folge nach einander abschreibe, einen Begriff von dem Innhalte des ganzen Trauerspieles zu geben.

Herodes als derselbe vergewissert worden, wie ein neuer Stern erschienen, und von den Weisen erlernet, wie der neugebohrne König der Jüden sich eingestellet, ist sonder Zweifel in zornige Worte heraus gebrochen.

Mitlerweile nähern sich Herodes Gesandten, die er abgefertiget, um sich zu erkundigen, wie es mit dem Kind und morgenländischen Völkern bewandt, welche ihm vermuthlich dieses angemeldet, daß sie nämlich nichts erfahren hätten, und daß die Weisen heimgezogen.

Als diese Bothschafter mit der Sprache nicht recht heraus gewollt, wird Herodes über ihrer Nachlässigkeit launisch und giebt ihnen einen Verweiß.

Hierauf sagen die Abgesandten gerade zu, und erzählen ihm den ganzen Handel.

Herodes läuft auf der Abgesandten Anbringen die Galle über, donnert und fluchet.

Die Abgesandten wollen ihn wieder besänftigen, lassen eine unterthänigste Vermahnung an ihn abgehen.

Worauf Herodes Himmel und Erden zu Zeugen anrufet, wegen der unmenschlichen That, deren er sich unterwinden muß, raset wütend also ꝛc.

Indem der Bluthund mit dergleichen verzweifelten Gedanken umgeht, kömmt Mariamne, seine hingerichtete Gemahlinn, begleitet von den abgeleibten Geistern seiner Kinder, aus dem Abgrunde der Höllen.

Nun wachet Herodes bößes Gewissen auf, welches ihn unbarmherziger Weise martert. Im Schlafe kommen ihm vor die unschuldiggewürgten Freunde, Gemahlinn und Kinder.

[10] Herodes winselt hierauf und jammerlechzet, weil ihm immer ein Geist nach dem andern im Traume vorkömmt, und ihn mit scheußlichen Geberden und blutrünstigem Gesichte erschrecket. Er saget Worte, die er aus verrücktem Verstand hervorgebracht, gleich einem, der an einem pestilenzischen hitzigen Fieber lieget. ꝛc.

Der Bluthund kann sich der Gewissensangst noch nicht entschlagen.

[361] Als Herodes nun wieder von seinem Höllenschlafe erwachet, wird er nichts desto frömmer, sondern ertheilet Befehl, alle zweyjährige Knäblein im Bethlehemitischen Gebiethe hinzurichten.

Die Trabanten Herodes bedauern den Unfall der jungen Kinder nicht sonder Mitleiden.

Herodes tadelt ihren Ungehorsam zwar kürzlich doch ernstlich.

Hierauf nun kömmt ein Bothe und erzählet dem Könige Herodes nach der Länge, wie es mit den bethlehemitischen Müttern und Kindern sey hergegangen.

Herodes kann gleichsam seine Ankunft nicht erwarten, reiset ihm entgegen und fraget, wie es abgelaufen sey. (Hier ist zu merken, daß keine Rede des Herodes hier stehet, und der Comödiant der ihn vorstellet muß extemporiren.) Worauf ihm eine etwas weitläuftige Antwort wird.

Herodes gefällt der Verlauf ausbündig wohl, und er frohlocket über das Blutbad, und über die grausame Mordthat. Darauf ihm der Bothe antwortet, der, den der König treffen will, sey in dem Lande, wo der Nil nach sieben starken Strömen fleust.

Herodes als er vernommen, daß ihm sein Anschlag zurück gegangen, will in Egypten, dem Kinde Jesu das Leben zu nehmen. Weil aber niemand mehr vom jüdischen Geblüte vorhanden, läßt er seine eigne noch lebende zwey Kinder grausam hinrichten.

Die bethlehemitischen Weiber verfluchen den Herodes.

Nach diesen Flüchen wendet sich der Verfasser an die Zuschauer.

Ich zweifle nicht, werthe Zuhörer, daß ihr über die erschreckliche zuvor unerhörte Blutmordthat Herodes erstaunet, den Tyrannen in eurem Herzen verfluchet und vor ihm greulet. Aber sehet euch ein wenig mit mir um. Hauset nicht eben eine solche wütende Kriegsgurgel in unserm Vaterlande.

[V. 621] Gott sey es gesagt, [11]
Und geklagt.
Es blinken die Degen entrißen der Scheiden,
Gerichtet, gefeget, geschärfet zu schneiden.

Daher bricht Deutschland ihr mütterliches Herz, daß sie uns ihr gebranntes Herzeleid wehmütig also entwirft.

[362] Hier führt er Deutschland in Person auf, welche bey seinem Trauerspiele in einer langen Art gleichsam

die Abdankung an die Zuschauer hält. Er selber beschließt mit einem Wunsche an die Stadt Nürnberg.

Das ganze Trauergedichte *ist mit einer beweglichen Musik angefangen, gesondert und geendet worden.*

Es könnten einem bey diesem Stücke wegen der Einrichtung allerley Zweifel einfallen. Es wäre zu fragen, wo denn der Schauplatz wäre? Die Antwort ist darauf: überall oder nirgends; welches in diesem Falle einerley ist. Wir finden keine Spuren in dem Stücke, ob er zu Bethlehem oder zu Jerusalem sey, ob er auf der Gasse, in einem Garten, auf einem Felde, in einem Walde, oder dergleichen seyn solle? Ich glaube, daß ich hierbey Gelegenheit habe, einen Vorschlag zu thun. Es wäre eine bequeme Sache zur Vorstellung der Stücke, wenn man entweder alle Stücke inskünftige so einrichtete, daß die Comödianten nur einerley gemahlte Scenen vonnöthen hätten, wenn z. E. alle deutsche Stücke, die ins künftige gemacht würden, ein Zimmer zum Schauplatze hätten; oder wenn man alle Stücke so zweifelhaft, was den Ort betrifft, ausarbeitete, daß sie auf jeglichem Schauplatze, welcher dem Comödianten in die Hände käme, gespielet werden könnten: wie man denn von dieser letzten Art, von unsern Herren Nachbarn den Franzosen, Stücke hat. Es könnte dieses dem Poeten nicht schwer werden, denn er dürfte nur gar an den Ort nicht denken, wo die Handlung vorgienge. Uebrigens aber würde diese Erfindung wenigstens noch etwas besser ins Werk zu
[12] richten seyn, als die Erfindung der französischen Comödianten nur zweyerley Trachten zu haben: eine zu den [363]
Trauerspielen und eine zu den Comödien. Denn die Baukunst der Alten und Neuen wird nicht anders als von Kennern unterschieden werden, und ist fast einerley. Es giebt auch mehr Völker, welche darinnen übereinstimmen, als es giebt, die einerley Kleider tragen. Man hat also bey selbigem Vorschlage, so wunderlich er scheinet, nicht einmal den Uebelstand, der bey dieser letztern Gewohnheit ist, zu besorgen.

Und es schadet nichts, wenn der Comödiant den Poeten gleich ein wenig in Sklaverey hielte.

Eins will ich noch erinnern. Es könnte das Ansehen haben, als wenn der Schauplatz von Bethlehem nach Jerusalem reiset: weil erstlich die Weisen aus Morgenlande erscheinen, die doch nicht wieder zum Herodes gegangen sind, nachdem sie Christum gesehen, und weil hernach gleichwohl Herodes auftritt. Aber eben dieses ist der Kunstgriff. Wenn man einen Schauplatz nicht füglich an einen einzigen Ort bringen kann: so gedenket man gar nicht daran, damit der Zuschauer auch nicht daran denken möge; ob es gleich in der Mahlerey ziemlich wunderlich aussehen möchte, wenn man einen Menschen im Schweben mahlte, und keinen Ort dazu zeichnete, wo er sich befände. Unterdessen kann ich doch meinen Klaj vertheidigen, daß er die Einheit des Orts erhalten hat.

Einmal ist es gewiß, daß die Weisen an einem Orte seyn müssen, wo sie den Stern sehen können: Herodes aber, weil er zu schlafen hat, muß doch wohl in einem Zimmer oder wenigstens in einem Garten seyn. In einen Garten läßt sich der Schauplatz nicht bringen, weil die Weisen doch nicht erst spazieren gehen werden, ehe sie wegreisen. Die Weisen kommen also itzo gleich aus dem Hause, wo sie Christum gesehen haben, in die Wohnung zurück, die sie sich, die Zeit ihres Aufenthalts in Bethlehem, gemiethet [364] haben. Daselbst bezeugen sie unter einander ihre Freude über das, was sie gesehen. Indessen gehet einer von ungefähr an das Fenster, sieht hinaus, und erblicket den Stern, und fängt an.

[V. 15] Was Wunder? der Stern [13]
Strahlt wieder von fern
Der Reisegefehrte;
Wie lacht er uns an?
Der Freude vermehrte
Und zeigte die Bahn.

Hierauf sind sogleich allesammt entschlossen,

Wir reisen ohn Sorgen
Nun wieder in Morgen.

Nunmehro ziehn sie fort, weil sie nichts einzupacken

haben: und damit sie dem Herodes nicht in der Hausthüre begegnen, so muß hier durch die bewegliche Musik das Trauergedichte, nach der Redensart des Verfassers, abgesondert werden. Herodes welcher voll Unruhe ist, zu wissen, wie es mit dem neugebohrnen Könige der Jüden stehe, und dem die Weisen zu lange ausbleiben, ehe sie wieder nach Jerusalem kommen, reiset selbst nach Bethlehem, wie er hernach nach Memphis reisen will, da er hört, daß das neugebohrne Kind dahin entflohen sey; kömmt in eben diese Herberge, die die Weisen erst itzo verlassen haben, und weil er erst in Bethlehem ankömmt, so ist es ganz wahrscheinlich, warum er itzo und zu keiner andern Zeit diese Gedanken hat, die er sonst vor vierzehn Tagen eben so wohl hätte sagen können.

[V. 31] Nun erwachsen neue Sorgen
Träume sinds, ein neuer Stern ist erschienen in dem Morgen,
Und was sonst des Fabelwerkes, damit man sich itzo schlägt,
Das, ich weis nicht, welcher König, bey dem Pöbel hat erregt.
[365] Sie sind dessen überdrüssig, daß ein fremder soll regieren,
Gaffen auf ein kleines Kind, das sie fort für fort soll führen,
Dessen Reich und Herrschaft gehet gar bis an den Angelstern,
Ja so weit die Sonne mahlet dieses Runde weit und fern.
[V. 53] Eine feige Memme sitzet, immer stolz in Fried und Ruh,
Wem das Reich ist angelegen, bringet wohl kein Auge zu.
Hätt er gleich der Wiegenzier nächst dem neuen Stern verstecket,
[14] Da wo sonst der Vogelfürst, seine Jungen ausgehecket,
Will ich doch dieß Nest zerstören, Sohn und Mutter, jung und alt
Müssen auf der Stelle sterben augenbliklich werden kalt.

Und so treffen ihn die Gesandten an, die er nach Bethlehem etwas voraus geschicket, und die von der Abreise der Weisen schon Nachricht hatten. Nunmehro findet keine Verwunderung mehr statt, wie, nachdem Herodes zu Ermordung der Kinder Befehl ertheilet, sogleich ein Bothe da seyn könne, der ihm von dem Verlauf Nachricht gebe.

Es dürfen diese zwo Reden nur durch die bewegliche Musik abgesondert werden, und mittlerweile kann Herodes in dem Zimmer auf und ab spazieren, oder wie auf unserm Schauplatze nicht ungewöhnlich ist, ohne Ursache abgehen, und hernach aus der Ursache wiederkommen, sich den Verlauf der

Sache vor den Zuschauern und sonst nirgends anders erzählen zu lassen. Die bethlehemitischen Weiber dürfen sich auch nicht nach Jerusalem bemühen, den Herodes zu schelten, und über ihn zu fluchen. Und so habe ich gezeiget, daß unser Klaj die Einheit des Orts erhalten, wenn es gleich nicht bey dem ersten Anblicke des Stückes in die Augen fallen sollte.

Eine andre Frage ist, wie man denn die Aufzüge abzeichnen müsse, weil es doch unerhört ist, ein Trauerspiel von einem einzigen Aufzuge zu machen. Durch die Chöre unterscheiden sie sich nicht, denn das Stück hat keine eigentlichen Chöre. Daß das gegenwärtige Stück Aufzüge ha-[**366**]be, ist gewiß: weil der Verfasser sagt, daß es durch eine bewegliche Musik abgesondert worden. Und daß es deren 5 habe, ist dessentwegen gewiß, weil in der Vorrede versichert wird, daß es ein regelmäßiges Stück sey. Die allerleichteste Art ein Stück von gegebner Größe in 5 Aufzüge zu theilen ist, wie man eine Linie in 5 Theile schneidet. Das Stück wird erst gemachet, als wenn es einen einzigen Aufzug haben sollte, und die Personen des vorhergehenden Auftritts sehen allezeit die Personen des folgenden kommen. Hierauf zählet man die Verse, und nimmt in jeglichen Aufzug ungefähr so viel als in den andern, nur daß der Aufzug sich nicht mitten [15]
im Auftritte anfängt. Hernachmalen schreibt man zweyte, dritte, vierte Handlung oder zweyter, dritter, vierter Aufzug dazu. Und diese Art ein Stück in Aufzüge zu theilen, ist nicht ohne Exempel. Der Abt von Aubignac selbst hat dieselbe schon gerühmet, wiewohl ein wenig verändert. Der Poet nimmt sich vor eine gewisse Anzahl Verse zu machen, und wenn er den 5ten Theil davon fertig hat, nennet er es einen Aufzug.

Wir wollen es aber noch künstlicher machen. Weil doch keine Musik statt hat, als zwischen den Aufzügen; so wollen wir sehen, wo der Verfasser seine bewegliche Musik nöthig hat, damit einige Zeit vergehe: und an den 4 Orten wo dieses am nöthigsten ist, sollen die Aufzüge schließen.

Der erste Aufzug wird also 22 Verse haben. Denn da gehen die Weisen ab, und aus der Ursache die wir oben

angeführet haben, braucht der Verfasser Musik. Der andere soll sich mit dem 172. Verse schließen ehe Mariamne auftritt. Denn allem Ansehen nach, hat Herodes da nöthig einzuschlafen. Und ob man gleich im Nothfalle auf dem Theater geschwind einschlafen kann; so ist es doch besser, einem Menschen voll Unruh und Sorgen, wie Herodes ist, [367] Zeit dazu zu lassen. Der dritte Aufzug soll aufhören, da Herodes von seinem Höllenschlafe erwachet. Denn weil er nach einer langen Wut so gleich gelassen redet: so braucht er Zeit und Musik sich wieder zu erholen. Dieser Aufzug ist sehr merkwürdig. Mariamne welche man für fromm und unschuldig gehalten hat, kömmt aus der Hölle, wohin sie von unserm Verfasser verwiesen worden; wiewohl ich noch nicht errathen kann, ob er die heydnische oder christliche Hölle meynet. Sie sagt:

[V. 173] Der Höllenschlund ist aufgethan.
Ich Mariamnes komm heran
Mein Antlitz ist mit Blut bespritzet.
Styx, der mit Stank und Schwefel hitzet,
Styx, der mit Feuerströmen raucht,
Auch Acheron, der dampft und schmaucht
Vermerkt mit allem Höllgewürme
Herodes Himmelmachtgestürme.

[16] Der Verfasser harnischt sich schon zum voraus in einer Anmerkung mit den Worten des Salmasius, die dieser wider den Heinsius gebraucht. Stygem et Tartarum et orcum pro inferis licet, quales credit Chriſtianus vſurpare. Ich glaube aber doch nimmermehr, daß er diese in dem Gesetze Gottes geübte, vorsichtige, sinnreiche, weise Fürstinn, diese keusche Susanna, diese goldgestralte Morgenröthe, wie er sie in seinen Anmerkungen nennet, zu dem Styx, der mit Stank und Schwefel hitzet, und der mit Feuerströmen rauchet, und zu dem Acheron, der dampft und schmaucht, auch in christlichem Verstande genommen, verbannet haben wird; zumal da es scheint, als ob sie mit den Furien in Freundschaft und Bündniß stände. Denn sie sagt zu ihnen.

[368] [V. 196] Fort, fort, ihr Schwestern, säumt euch nicht,
Werft ihm die Funken ins Gesicht;
Laßt euer Haar verwirret hangen,
Auf, foltert ihn mit Feuerzangen.

Mit einem solchen Aufzuge und mit solchen Reden kömmt wohl eine Seele, die in Christlichem Verstande selig ist, nicht wieder: wenn man auch gleich dichten wollte, daß sie noch im Fegefeuer wäre. Ich weis meinen Klaj also nicht anders zu retten, als solcher gestalt. Herodes träumt. Weil er aber selber ein bloßer Heyde gewesen, wie der Verfasser aus dem Heinsius anführet; so kann er sich die todte Mariamne nicht anders im Traume vorstellen, als wenn sie aus der heydnischen Hölle käme, und damit die Zuschauer wissen, was dem Herodes träumt, und sich dieses recht lebhaft vorstellen können: so müssen sie, wie wir in unsern Opern zuweilen gesehen haben, auch mit dem Helden zugleich träumen. Es ist also nicht der wahre Geist der Mariamne, der da redet, sondern das Bild von ihr, das dem Herodes im Traume erscheinet.

Da Mariamne ausgeredet: so sagt der Verfasser: Nun wachet Herodes böses Gewissen auf, welches ihn unbarmherziger Weise martert. Im Schlafe [17] kommen ihm vor die unschuldig gewürgten Kinder, wobey die Plagegeister sich dieses vernehmen lassen. Hier sieht man augenscheinlich, was es für Nutzen bringen würde, wenn der Verfasser des Trauerspieles selber in einen Winkel des Theaters treten, und zuweilen reden wollte. Wie viel Monologen, und wie viel „beyseite“ würde er ersparen, die er seinen Personen in den Mund zu legen pflegt, und an denen sich die Kunstrichter so unmenschlich reiben. Anstatt, daß ein Held käme, in einer langen Rede sich selber seine Noth zu klagen, damit nur die [369] Zuschauer wissen, was er in den Gedanken hat; so dürfte allezeit der Verfasser sagen. Nun martert die Liebe meinen Helden mit grausamen Gedanken, nun weiß er nicht was er thun soll. An statt daß der Held itzo zuweilen etwas anders zu der Person

mit der er redet, etwas anders aber bey Seite sagt: so würde der Verfasser nur sagen dürfen: Meine lieben Zuhörer! Er denkt anders als er sagt, er denkt so und so. Ich weis nicht ob Herodes auch im Schlafe oder wachend raset. Der Verfasser nennt es einen Höllenschlaf; Herodes nennt es eben so. Er sagt:

[V. 213] Welcher Höllenschlaf hat mir Haut und Bein durchkrochen?
Haupt und Herze pochen,
Salem stehet auf dem Kopfe, zwiefach ist der Wall
Es sind zwey Sonnen an dem Sternensaal
Eine stralt vom Morgen her, die andre gehet nieder.
Ach! mein Ehgemahl kömmt wieder.
Du Wagenherr der Erden,
Wo bleibst du mit den Pferden?
Ihr Plutoninnen,
Ihr Unholdinnen,
Warum schlagt ihr mir die Fackeln ins Gesichte?
Leb ich, oder nicht? soll ich vor Gerichte?

[18] Ich will es unentschieden lassen, ob der Höllenschlaf zum Schlafe oder zum Wachen gehöret.

Der vierdte Aufzug geht bis dahin, da Herodes befohlen die Kinder zu tödten. Herodes kann, bis der Bothe kömmt und ihm Nachricht giebt, sich die Zeit vertreiben, wo es ihm gefällt. Der Bothe aber und die Weiber, die dem Herodes fluchen, machen den fünften Aufzug.

Harsdörfer, welcher doch seinen Freund, um das Lob das er ihm giebt, desto glaublicher zu machen, in etwas ta=[**370**]deln will, sagt. Es wäre schade, daß der Tod Herodis nicht hinzugethan worden, damit das Laster auch seine Strafe haben möchte. Aber er entschuldigt ihn selbst, das Gedichte wäre sonst zu lang worden, und man könnte die Flüche der bethlehemitischen Weiber für seine Strafe nehmen. Es ist wahr, wenn jemand mit Flüchen und Schimpfen gestrafet werden kann: so ist Herodes gestraft genug. Denn diese Weiber treiben es mit Schimpfen aufs höchste:

[V. 565] Du stets verfluchtes Ungeheur,
Du Basilisk und Abendtheur,
Kein Menschenkind hat dich erzeugt,
Ein Tiegerthier hat dich gesäugt.
Ein Pardel, der die Lämmer quält,
Hat mit dem Tyger sich vermählt,
Von ihm hast du den wilden Muth.
Von ihr das nimmersatte Blut.
Dein Herz ist hart, wie Stein und Bein
Durchädert mit dem Marmorstein,
Von Demant, den kein Hammer zwängt,
Von Felsen den kein Eßig sprengt.
Dir wohnet im Gerichte bey [19]
Vermaledeyte Tyranney
Neid, Dräuwort, Schmerzen, Untergang,
Erstaunen, Zittern, Angst und bang.
Daß dir der Mund doch nicht vereißt!
Daß dich der Donner nicht erschmeißt!
Ach! daß der Boden nicht zerspringt,
Dich lebendig in sich verschlingt.
Dein Trank sey gelbes Drachenblut,
Die Speise Kohlen von der Glut.
Der Geier müsse dir zernagen
Die Leber und den Wolfesmagen;
Dir wachsen Würmer aus der Lunge,
[371] Und Kröten auf der Schmeichelzunge.
Dir kriechen Schlangen aus dem Mund
Du Rabendieb! du falscher Hund!
Du bist nicht werth, du Kinderfeind,
Daß dich das Sonnenlicht bescheint,
Es ist kein gutes Haar an dir,
An dir, du loses Erdgeschwür.
In Sack mit dir, du Galgenhun!
Das nichts nicht kann, als Böses thun.
Du Dieb, du hast uns ja bestohlen,
Ach! daß dich nicht die Teufel hohlen.
Ich wills gewißlich noch erleben,
Der Henker wird dirs Trinkgeld geben,
Es werden dich die Läuse fressen,
Du Mörder, Gott hat dein vergessen,
Du schlimmer Fuchs, du feiger Haas,
Dein Leib stinkt, wie ein faules Aas.
Du Schelm, du Dieb, du Mausekopf, [20]
Der Teufel nehm dich bey dem Schopf.
Kein ärgrer Schelm ist in der Welt,
Du Kirchendieb! hast du kein Geld?

Bestiehl des Davids sein Gebein,
Es wird mehr Feuer drinnen seyn.
Du Priestermörder, niemands Freund,
Du Landverderber, Weiberfeind.
Ich wollte lieber seyn dein Schwein
Als einer deiner Söhne seyn.
Du Dieb, du Schelm, du Teufelsbrut!
Du Nichtsnichtnütze, Thunichtgut!
Du hast uns unser Haus bestohlen,
Ach! daß dich nicht die Teufel hohlen!

Der Verfasser sagt in seinen Anmerkungen, daß er diese Versart, wie er sie angebracht, dessentwegen gebraucht, weil sie in den lateinischen, [372] griechischen, französischen und welschen Poeten ihre besondre Zierrath habe, und er versuchen wollte, ob sie auch im Deutschen angenehm seyn möchte? Die Franzosen und Lateiner, sagt er, nennen sie diras, die Welschen carmen desperatum. Ich weis nicht, ob er die edle Art sich auszudrücken meynt, womit er die Weiber dem Könige Böses wünschen läßt. Wenn dieses wäre; so könnte er sich ganz und gar für den Erfinder desselben ausgeben, und Sarbievius würde ihm den Theil, den er aus ihm genommen zu haben vorgiebt, gern abtreten. Wenn er aber das Sylbenmaaß der Verse meynet, so ist es gar nicht von demjenigen unterschieden, welches man zu den lächerlichsten Dingen brauchet, in welchem Scarron seine Gedichte geschrieben, und welches bey uns Deutschen ebenfalls das ordentliche Sylbenmaaß der Knittelverse ist.

[21] Wenn sich gleich Harsdörfer auf den Aristoteles berufet, da er die Verschiedenheit der Reimarten lobet: so glaube ich doch schwerlich, daß Aristoteles eben dieselbe zu unsern Zeiten loben würde. Der Abt von Aubignac, welchen man in den Regeln der Schaubühne auch für einen Aristoteles gelten lassen muß, urtheilet anders davon. Bey den Alten ist es noch nicht erwiesen, ob nicht eine Tragödie ganz, oder doch zum Theil gesungen worden: und es war also nöthig, daß zuweilen eine Abwechselung kam, damit die Melodien mehr

Mannigfaltigkeit bekommen möchten. Dennoch sind die Alten noch nicht so weit gegangen, daß nicht die meisten Verse ihrer Trauerspiele jambisch gewesen wären, und man findet in den meisten Stücken, daß sie außer den Chören nicht eher von der or=[373]dentlichen Art der Verse abgegangen, als insonderheit in den letzten Aufzügen, wenn die Leidenschaften erhitzet waren; bey dem Auftritte des Chores, welcher mit für einen Gesang gelten kann, wie die übrigen Chöre; und wenn sie zuweilen einige Anapästen, doch mehrentheils auch im Affecte vorbrachten. Daß sie aber in dem ganzen Gedichte fast mit der Rede ieglicher Person, die Art der Verse abgewechselt hätten, findet man niemals: wie in diesem Stücke Herodes, der doch fast das ganze Trauerspiel einnimmt, fast lauter trochäische Verse redet. Es ist gar nicht ausgemacht, daß eine Versart sich für diesen oder jenen Affect besser schicke, als die andre. Wir sehen auf unserm Schauplatze die höchsten Leidenschaften, alle in jambischen Versen sehr lebhaft ausgedrückt, und der Comödiant spricht sie ohne Mühe mit sehr großer Heftigkeit aus. Man kann so gut daktylisch fluchen, als daktylisch jauchzen; trochäisch klagen, als trochäisch frohlocken. Und wir finden bey unserm Poeten selber Exempel, die da bezeugen, daß eine Art von Versen zu vielen entgegen gesetzten Arten der Leidenschaften geschickt sey, und welche also wider die Abwechselung der Reimarten streiten. Wenn die Abwechselung der Leidenschaften eine Abwechselung der Versarten erfodert, warum pflegen wir denn in keinem andern Gedichte, da die Leidenschaften auch abwechseln, die Versarten zu ändern. Virgilius hat in eben denjenigen Vers- [22] arten die Dido dem Aeneas fluchen lassen, in der sie ihn zuvor mit den freundlichsten Worten aufnahm: und wir finden nicht, daß uns eines in dieser Art von Versen besser klänge, als das andre. Ein Gedichte aber, wo das Sylbenmaaß so oft abgewech=[374]selt ist, liest sich überaus verdrüßlich. Der Leser ist immer furchtsam, daß er falsch liest, und wenn er auf die Gedanken Achtung geben will, so stört ihn die Abwechselung des Sylbenmaaßes von neuem in seiner

Aufmerksamkeit. Zu geschweigen, daß es allezeit einen Uebelklang macht, wo zwey Versarten von ganz widriger Natur aneinander stoßen.

Nunmehro komme ich auf die Charaktere. Insonderheit fallen mir dabey die barmherzigen Trabanten in die Augen. Da ihnen Herodes befiehlt, die Kinder umzubringen: bezeugen sie nicht allein einen Abscheu davor, sondern sie sagen:

[V. 401] Ich fall in Ohnmacht hin, das Blut bestehet mir,
Das Leben lebet kaum, und ich vergehe schier.

Gewiß! das heißt die Abscheulichkeit einer That recht vor Augen stellen, wenn man sie so beschreibt, daß eine Schaar Trabanten, welche doch wohl Herodes nicht zum erstenmale zu seinen Grausamkeiten gebrauchte, darüber in Ohnmacht fällt. Wer sollte denken, daß diese zärtlichen Leute das Herz fassen würden, die That so grausam auszuführen, als sie hernach von ihnen vollbracht wird.

[23] Was den Herodes betrifft: so gehört große Sanftmuth dazu, wenn man von ihm urtheilen soll: daß er ein solcher Held sey, wie er sich zur Tragödie schicket, nämlich, der weder vollkommen tugendhaft noch vollkommen lasterhaft ist. Nachdem er selber saget:

[V. 159] Ihr vergällten Zornesschwestern mit verfallnem Angesicht!
Deren Töchter, als ich neulich Weib und Kinder hingericht.
Ihr sollt meine Zeugen seyn, was für Laster ich verübet,
[375] Langsamgehen ist verhaßt, Zaudern hat mir nie beliebet.
Was unmenschlich, nicht zu sagen, das gebieret meine Brust,
Meid ich was mir wohlgefällt? Ungern! nur daran mit Lust!
Bethlehem, das Rattennest, will ich ganz zu Grunde schleifen,
Ich will euch, ihr Schäfer, lernen einen neuen König pfeifen.
Ich, nur einer, will daß einer plötzlich werde hingericht,
Morden, würgen, metzgen, tödten, weil ein Degen haut und sticht.
Sollte mir der Götter Schluß mein Verhängniß hinterhauen?
Wohl! es gilt mir alles gleich, auf Gott oder Satan bauen.
Die Verfassung ist gemachet, alle Teufel, Höllenpein,
Werden darthun, daß der Himmel, Sterne, Menschen, Lügner seyn.

Dieses ist zugleich ein Exempel der tapfern Stimme, womit der Verfasser sein Trauerspiel begleitet hat. Es ist ohne Zweifel diejenige Stimme sehr tapfer, welche so be-

schaffen ist, wie die Leute reden, die von andern für tapfer angesehen seyn wollen. Herodes redet an vielen Orten Worte, die seine Trabanten mit mehrer Wahrscheinlichkeit geredet haben würden; als die Worte, die sie an deren statt vorbringen. Z. E.

[V. 29] Pfuy dich an! ein Fürstenblut,
Dem der Idumeer dienet, heget einen Weibermuth.

Er will dem neuen Könige [24

[V. 52] Das Handwerk bald und den kleinen Großmuth legen.
Eine feige Mämme sitzet 2c.

[V. 119] Er will sein Gebein umstreuen auf den Schinderanger hin.

Er sagt:

[V. 291] Die Faust gehört dazu. Ich will gewiß den kleinen!

Und wie man leicht vermuthen kann, berufet sich der Verfasser hier auf das Quos ego! Virgils.

[376] Doch die bald folgende Stelle verbessert es wieder:

[V. 308] Kommt alle Teufel, kommt, zerreißet meine Seel.
Zerzerret, zerstücket
Zerfleischet, zerknicket 2c.

Er sagt weiter:

[V. 384] Her ihr Reuter, Bogenschützen, würget dieses Rabenkind.

Man findet auch einige sinnreiche Einfälle in der Erzählung von dem Kindermorde z. E.

[V. 437] Man reißt die Wiegen auf; die Mutter läßt das Kind
Das Kind, an welchem man nicht Ort zur Wunde findt,

welches gewiß ein sehr kleines Kind seyn muß.

Die Erzählung beschließt sich mit dieser Beschreibung, woraus man einen Begriff von der Schreibart der ganzen Tragödie bekommen kann; indem, eben wie hier, einige schöne Gedanken von unsinnigen ganz umhüllt und verdecket werden.

[V. 521] Die Kinder haben auch den Henker angelachet;
Als wenn er Vater wär; aus Unlust Lust gemachet.
Es kam auch gar dahin, daß ihn das Schwerdt gefiel,
Und haben gleich gemeynt, es wär ein Dockenspiel.

Die Mutter springt vor Leid in einen tiefen Brunnen.
Die zwängt die Geister ein, und bratet an der Sonnen,
[25] Die gibt ihr selber Gift, die stürzt sich Felsen ab,
Das Gift, der Strick, der Dolch gräbt Gräber ohne Grab.

Endlich erhebt Herodes noch einmal seine tapfre Stimme:

[V. 541] Ich brenne ganz von Zorn, das Herze wallt und wudelt
Vor bitterbösem Grimm, es brudelt auf und strudelt,
O Zeter Mordio!
[V. 553] So wahr ich König bin, er muß sein Leben enden,
Trüg auch der Götter Gott selb selbsten auf den Händen
Das Lumpen Lumpenkind.

[377] Das kann ich nicht vergessen, daß Herodes die Geographie so wohl studiret hat, daß er auch von der Elbe weis.

[V. 557] Eh wird der müde Kreis abwerfen sein Gewölbe
Der groß und kleine Bär sich senken nach der Elbe.

Die niederträchtigen Redensarten des Klaj sind das einzige was ihn von dem Heinsius, der ein lateinisches Trauerspiel unter diesem Titel gemachet hat, unterscheidet. Fast alle Verse sind aus dem Heinsius übersetzet, doch so, daß viel Auftritte außengelassen sind. Heinsius hat die Regeln des Theaters eben nicht besser in Acht genommen, so brauchbar auch sein Buch von der Einrichtung der Trauerspiele ist.

Wofern es übrigens ja iemals Personen von hohem Stande giebt, die sich solcher niederträchtigen Redensarten bedienen; so wird es allezeit lächerlich seyn, sie in dem Trauerspiele nachzuahmen. Auch wenn man wider eine Person des Trauerspieles den Haß der Zuschauer erregen will: so muß es ein solcher Haß seyn, der noch mit einer Hochachtung verknüpfet ist; oder ein solcher Charakter wird an statt der Belustigung in den Herzen der Zuschauer Ekel erwecken.

[26] Wir haben noch den Vorwurf abzulehnen, warum wir uns die Mühe gegeben haben, ein Stück, welches so gar lächerlich ist, durchzugehen, und unsern Lesern vorzulegen. Aber es ist nicht unnöthig, auch von den gröbsten Fehlern

Exempel zu geben, da zumal dieses Stück, nach Opitzen, das erste von Theaterstücken mit ist, welches man sich nach den Regeln zu machen eingebildet hat, und dessen Känntniß also mit zur Geschichte des Schauplatzes gehöret. Man [378] wird zu gleicher Zeit sehen, daß es für einen theatralischen Poeten nicht genug ist, natürliche Geschicklichkeit zum Trauerspiele zu haben: da so gar unter allen diesen höchstlächerlichen Dingen, gleichwohl die natürliche Geschicklichkeit des Verfassers, die er dazu gehabt hat, noch immer hervorbricht.

# Demokritus, ein Todtengespräche.

[Belustigungen des Verstandes und des Witzes
1741. Augustmonat, 101—126 = Werke 3, 177—202]

[181] [101] Regnard. Mit eurer Erlaubniß, mein Herr. Saget mir doch, ob ihr Demokrit seyd. Man will mir es bereden, und ich habe es noch immer nicht glauben wollen.

Demokritus. Ob ich Demokritus bin? Weil du es nicht glauben willst: So muß ich dir wohl sagen, daß ich es nicht bin. Denn dieses wirst du auf solche Art wohl glauben wollen.

Regnard. Nehmet mir es nicht ungütig. Ich habe einige Ursache gehabt, es nicht zu glauben. Denn ich sehe euch ganz anders, als ich euch in meiner Comödie aufgeführet habe. Ich hatte mir ein ganz anderes Bild von euch gemacht.

Demokritus. Ich werde mich also, dir zu gefallen, genöthigt sehen, nicht mehr Demokritus zu seyn, damit das Bild, das du dir von dem Demokritus gemacht hast, wahr seyn könne. Du kannst also nur den Demokritus an einem andern Orte suchen, ihn mit deinen artigen Complimenten zu beläſtigen.

Regnard. Mein Herr Demokrit, wofern ihr anders Demokrit seyd: So misgönnet mir doch eine Ehre nicht, die ich so lange gewünscht habe; ich habe euch so lange im
[182] Reiche der Todten gesucht, euch meine Hochachtung zu bezeigen.

[102] Demokritus. So hast du soviel Eifer angewandt, eine unnütze Sache zu thun? Ich muß wohl deinen Eifer belohnen, und dafür anhören, was du dir für ein Bild von mir gemacht hast.

Regnard. Ich will euch sagen, wie ich euer äußerliches Wesen in meiner Comödie beschrieben habe:

Er hat was, wie man sagt, vom Menschen und vom Bär;
Er redet nur manchmal, doch immer lachet er.

Demokrit. Du hast in der That eine lebhafte Einbildungskraft. Sage mir doch, was du glaubtest, das ich von einem Bäre an mir hatte. Sollte ich denn reden, wie ein Bär, oder lachen, wie ein Bär?

Regnard. Ihr müßt es mit den Worten nicht so scharf nehmen, und so billig seyn, zu glauben, daß ich in dem ersten Verse von eurer Gestalt, und in dem andern von euren Geberden reden wollte, ob es euch gleich vorkömmt, als hätte ich einen durch den andern erklären wollen.

Demokrit. Wie war denn also meine Gestalt? Du wirst mich doch in keine Bärenhaut, oder in ander Pelzwerk gekleidet haben, wie einen Russen oder Grönländer aus deinen Zeiten.

Regnard. Konnte ich denn nicht auf euren Bart mein Absehen haben?

Demokrit. Ich glaube, Hippokrates hat meinen Bart in seinem Briefe von mir verewigt. Aber der Bart machet eine schlechte Aehnlichkeit mit einem Bäre. Vollends zu meinen Zeiten. Die Bärte waren ja [103] in Athen so selten nicht. Und wer alle bärtige Leute hätte für Bäre ansehen wollen, der hätte bey Zeiten aus Athen geflüchtet. Denn es waren Philosophen genug da. Unterdessen sind dir die Leute verbunden, mein guter Franzose. Ich habe in meinem Leben über die Narren gelacht. Es ist Zeit, daß [183] sie sich rächen, und über mich lachen.

Regnard. Ihr dürfet dieses so sehr nicht besorgen, mein Herr. Es ist eben meine Absicht nicht gewesen, euch lächerlich zu machen. Es werden wenige Stellen seyn, daraus man dieses argwohnen könnte. Wenigstens, wenn

ihr mein Stück hören wolltet, würdet ihr sehen, daß ich euch in vielen Stücken zu eurem Vortheile vorgestellet habe.

Demokrit. So hast du mich loben wollen? Ich weis dir es wenig Dank; zumal da du dir so ein schönes Bild von mir gemacht hast.

Regnard. Dessentwegen eben auch nicht. Lasset euch nur die ganze Einrichtung meines Stücks sagen, mein Herr Demokrit: So werdet ihr besser sehen, was meine Absicht gewesen ist.

Demokrit. Ich sehe schon, daß ich dich nicht los werde, und daß du mir mit aller Gewalt deine Hochachtung bezeigen willst. Also sage mir nur die Einrichtung davon.

Regnard. Demokrit hatte sich in eine Wüsten begeben, die Menschen zu fliehen, und der Untersuchung der Natur besser nachzugehen. Strabo, ein Mann, welchen der Verdruß über seine Frau vor 20 Jahren von ihr getrieben hatte, war seit zwey Jahren bey ihm, theils als Schüler, theils als Be-[104]dienter, wiewohl er mit der Wüsten sehr übel zufrieden war. Ein Bauer, Thaler, der sie beyde mit ganz sparsamen Essen versorgte, erzog ein junges Mägdchen, Chryseis genannt, als seine Tochter, welche dem Demokrit gefiel, und in welche er sich, kurz zu sagen, verliebte, ob er es gleich nicht merken lassen wollte. Demokrit, Chryseis und Strabo befanden sich beysammen, als der König von Athen, der auf der Jagd war, sich an eben diesen Ort begab, daselbst auszuruhen. Chryseis gefiel ihm auf den ersten Anblick, und er empfand sogleich einige Bewegungen der Liebe.
[184] Er nöthigte den Demokrit, den Strabo, den Thaler und die Chryseis, mit ihm an den Hof zu kommen. Demokrit gehorchte und die andern folgten ihm gern; insonderheit Strabo, welchem die magern Mahlzeiten in der Wüsten nicht geschmeckt hatten. Er nahm von den Tygern, Bären, Hirschen, Gemsen, Schweinen und Wölfen mit Freuden Abschied.

Demokrit. Ich bitte dich, halt ein wenig innen, und schone meinen Othem. Ich muß sonst zuviel lachen. So hatte ich mich also in eine Wüsten bey Athen begeben,

wo Bäre und Tyger waren? Du beschreibst mich, als einen verwegnen Menschen. Aber hatte ich denn diese Tyger und Bäre ausdrücklich in die Wüsten kommen lassen, damit sie bey mir wohnen möchten? Denn man war zu Athen von Tygern eben nicht geplagt. Sage mir doch; sind denn in Frankreich Tyger?

Regnard. Nein!

Demokrit. Sonst hätte ich geglaubt, das Athen, [105] das du beschreibst, müßte etwan in Paris liegen. Es ist ein König daselbst, wie in Paris. Ich bin ein guter Narre, der sich auf sein Wort mit an den Hof schleppen läßt. Wir verlieben uns beyde, der König und ich, auf gut parisisch. Sage mir doch, was redte denn dein König, als er die Chriseis sah?

Regnard. Er sagte ungefähr: Lasset uns näher treten. Himmel! welche liebenswürdige Person! Wie kann es seyn, daß die düstern Wälder ein so artiges und reizendes Kind in sich schließen? Lasset zu, daß man an diesem Orte euren Reizungen die Unterthänigkeit bezeugt, die man ihnen schuldig ist.

Demokrit. Gewiß! der Comödiant thut nicht unrecht, der uns alle parisisch kleidet, weil du uns so parisisch gebildet hast.

Regnard. Man sieht wohl, daß ihr von dem Theater gar wenig Licht habet. Was geht es mich an, ob alle die Dinge, die ihr tadelt, so geschehen sind. Habe ich [185] doch die Freyheit, sie so zu dichten.

Demokrit. Es ist dir also vergönnt, zu dichten, daß Athen nicht Athen sey. Du krönest selber einen König in deinem Gehirne, zu der Zeit, da alle Welt weis, daß es eine freye Stadt war. Du bringst Tyger und Bäre dahin; und der Himmel weis, wie du mich abgeschildert hast, da du Athen so wohl zu treffen gewußt.

Regnard. Ich glaube, daß ich mein Meisterstück gemacht habe, euch abzuschildern. Ich habe euch doch als jemanden vorgestellet, der über die Menschen lachet. Ich

habe euch als einen vorgestellt, [106] der sich, diese lächerlichen Leute zu fliehen, in den Wald begeben hat.

Demokrit. Das will ich dir erlauben. Das lächerliche Wesen der Menschen machte wenigstens, daß ich mich desto leichter ihres Umgangs entschlagen konnte, die Natur zu untersuchen. Aber sage mir doch, wenn ich in die Wüsten gegangen war, die Menschen zu fliehen, weswegen verließ ich denn den Wald, diese lächerlichen Thiere wieder zu suchen?

Regnard. Der König befahl es.

Demokrit. Aber wenn ich auch einen König hatte: So hatte er doch die Macht nicht, mich zu zwingen, an den Hof zu gehen. Und da ich merkte, daß er sich in die Chryseis verliebte, so that ich nicht wohl, wenn ich dahin gieng und sie mitnahm.

Regnard. Ihr fandet aber eure Rechnung dabey, und dieser Zwang an den Hof zu gehen, schien euch angenehm zu seyn, weil ihr daselbst Gelegenheit zu lachen hattet.

Demokrit. Wenn mir die Gelegenheit zu lachen lieb war; warum war ich denn in die Wüsten getgangen?

[186] Regnard. Ihr nahmet aber den Strabo mit. Dieser konnte euch in der Wüsten zu lachen genug geben.

Demokrit. So floh ich denn vor den lächerlichen Menschen, und nahm gleichwohl einen lächerlichen Menschen mit. Dieses kömmt mir vor, als wenn Strabo von seiner Frau gelaufen wäre, und sie mit sich genommen hätte.

Regnard. Ihr konntet aber nicht ohne alle Men-[107]schen seyn. Ihr hattet viele Dinge nöthig. Und über dieses müsset ihr wissen, daß es nicht Gebrauch bey uns ist, einen Herren aufzuführen, der keinen Diener hätte; weil uns allzuviel Gelegenheit aus den Händen gienge, lustige Dinge zu sagen.

Demokrit. Wahrhaftig! Du hast mich zu einem vornehmen Manne deiner Zeiten gemacht. Denn du stellest mich, als jemanden vor, der sich einen Narren auf seinen eignen Leib hält. Sage mir doch genauer: Wer war denn dieser Strabo?

Regnard. Er war ein Laquey der Philosophie.

Demokrit. Ein Laquey der Philosophie? Ich glaube, du hast angefangen, auch der Philosophie eine Hofstadt zu geben. Und sie wird wohl auch Senftenträger und Kutscher annehmen.

Regnard. Wirklich, ihr seyd unerträglich mit Lachen. Und mein Demokrit ist viel gesetzter, als ihr. Er lachet gar nicht so sehr.

Demokrit. Das wird unfehlbar machen, weil er über die Liebe zu seufzen hat.

Regnard. Er ist ein rechter Hofmann. Er läßt seine Liebe gar nicht merken. Er widerspricht dem Könige nicht, da ihn derselbe zum Kuppler machet. Er räth der Chryseis, ihn zu lieben. Aber er stiftet heimlich den Vater an, daß er sie vom Hofe schaffen soll. Ich biete euch trotz, daß ihr bey eurem beständigen Lachen euer so mächtig seyd, [187] euch zu verstellen.

Demokrit. Ich danke dir für die mir unbekannten Tugenden, die du mir beygeleget hast. Ich brauchte nicht viel mehr solche Tugenden: So wür=[108]de ich würdig seyn, von allen Menschen nicht belacht, sondern beweint zu werden.

Regnard. Saget mir aber dieses: Ein so lebhafter Kopf, wie ihr seyd, kann nicht einsehen, was ein Laquey der Philosophie sagen will? Er war euer Bedienter und Zuhörer, und weil er euch mit denen Sachen zur Hand gieng, die ihr zur Philosophie brauchtet, so nenne ich ihn, einen Laqueyen der Philosophie.

Demokrit. Du würdest also denjenigen, der mir einige Bücher von der Sittenlehre zutrüge und einmal hineinsähe, einen Laqueyen der Sittenlehre heißen. Mache doch das Bild fertig, das du von mir gemacht hast. Denn es kömmt mir eine Lust an, über eine Person zu lachen, die meinen Namen angenommen hat.

Regnard. Ich habe euch weiter gebildet, wie man alle Hauptpersonen der Comödie bilden soll.

Demokrit. Nämlich vielleicht lächerlich? Ich

glaube dir es. Wenn du es nicht hättest thun wollen: So würdest du es auch wider deinen Willen gethan haben.

Regnard. Das ist das vornehmste nicht, sondern dieses ist eine Nebensache. Ich habe euch verliebt gebildet.

Demokrit. Ich verstehe dich. Du hast mich nicht verliebt gemacht, weil du mich lächerlich machen wolltest, sondern du hast mich lächerlich gemacht, weil du mich verliebt machtest. Du hättest sonst wohl andre Mittel gehabt, mich lächerlich zu machen. Du hättest nicht so grausam lügen dürfen. Aber sieh [109] doch. Kennst du diesen, der auf uns zugegangen kömmt.

188] Regnard. Es ist ein Comödienschreiber.

Demokrit. Ja, es ist Aristophanes.

Aristophanes. Demokritus, ich muß dir doch Nachricht davon geben. Man wird dich bitten, einer Versammlung von Comödienschreibern beyzuwohnen; denn sie glauben, daß du zu ihrer Gesellschaft gehörst, weil du über die Menschen gespottet hast, und sie ebenfalls darüber spotten.

Demokrit. Ich glaube, daß ihr auch nach dem Tode nicht ruhen könnet, und daß auch so gar eure Schatten noch satirisch sind.

Aristoph. Es ist ihnen allerseits auf Veranlassung der neuern Comödienschreiber in den Kopf gekommen, sich zu berathschlagen: Ob man kein Mittel ausfinden könne, über die Leute zu spotten, ohne sie bey dieser Gelegenheit zu verheirathen.

Demokrit. Du findest hier einen Mann bey mir, welcher an dieser Berathschlagung großen Antheil hat. Er hat mich verliebt vorgestellt. Ich weis noch nicht, wie die Sache abgelaufen ist. Aber ich fürchte sehr, er wird mich wohl auch verheirathet haben.

Aristoph. Ey! ich kenne ihn; ist es nicht Regnard, dessen Buchführer versichert, daß seine Werke sehr nahe an des Moliere seine kämen? Moliere hat mir seinen Spieler und seinen Träumer gelobt. Er hat mir vom Demokritus auch unterschiednes hergesagt.

[110] Demokrit. Dieses ist gewiß, Aristophanes.

Wenn ich bey der Aufführung des Stückes gegenwärtig gewesen wäre, so hätte er mir die Mühe erspart, die du dem Sokrates machtest; und ich hätte nicht auf das Theater treten und den Zuschauern sagen dürfen, daß sie diesen Demokritus mit dem wahren zusammenhalten sollten. Denn aus dem wenigen, das er mir gesagt hat, sehe ich schon, daß die Leute mich in seiner Abschilderung verkannt haben würden.

Regnard. Ich bin erfreut, Aristophan, daß ihr [189 hieher gekommen seyd. Ich hoffe, daß ihr das Theater versteht, und also besser von mir urtheilen werdet.

Demokrit. Erzähle uns nur weiter den Inhalt deines Stücks. Denn ich möchte doch deine Absicht wissen, warum du mich auf das Theater gebracht hättest.

Regnard. Nachdem der König zurück gegangen war, Demokritus, Chriseis und Strabo aber, nebst dem Thaler, sich nunmehr nach Hofe begeben hatten: So merkte Ismene, eine Prinzeßinn, welcher der Atheniensische Thron zugehörte, und mit der der König denselben erheirathen sollte, sogleich eine Kaltsinnigkeit an dem Könige, welche ihr Verdruß verursachte. Sie offenbarte ihre Sorgen der Cleanthis, einem Frauenzimmer, welcher der Mann vor 20 Jahren entlaufen war, die aber doch noch viele Leute für unverheirathet und liebenswürdig hielten. Strabo war indessen wohl und als ein Marquis angekleidet worden.

Demokrit. Als ein Marquis? Ist dieses eines [111] von denen fremden Thieren, die du im Walde bey Athen mir zur Gesellschaft versammlet hast?

Regnard. Was befremdet euch denn? Es ist eine bekannte Art Edelleute in Frankreich zu meinen Zeiten.

Demokrit. Und diese sind etliche tausend Jahre zurück nach Athen gereiset?

Regnard. Müsset ihr mich denn allezeit unterbrechen? Strabo kam und Thaler traf ihn an, welcher ebenfalls über sein Bauerkleid eine kostbare Kleidung anhatte. Das Frauenzimmer hat seinen Scherz mit ihm, und er drohet noch bey dem Auftreten, daß er sie mit der Faust in das Gesicht schmeißen wollte. Strabo unterhält sich mit ihm, von ihrem

Wohlleben bey Hofe. Demokrit aber kömmt mit vielen Bedienten aufgezogen. Zweene derselben loben einander öffentlich, und verleumden einander heimlich. Demokrit [190] schicket sie allesammt hinweg. In seine Unterredungen aber mit dem Strabo, mischet sich allezeit etwas von seiner Eifersucht wegen der Chriseis. Er sehnet sich dessentwegen wieder vom Hofe, wohingegen Strabo zu bleiben wünschet. Strabo wird die Cleanthis gewahr. Sie sehen einander an und verlieben sich in einander. Bey dem Agelaus, dem Könige von Athen, ist unterdessen die Liebe aufs höchste gestiegen, und Agenor, ein Prinz, welcher Ismenen liebet, unterhält seine Liebe. Zu gleicher Zeit vermisset Thaler ein Armband, welches in seinen Bauerkleidern gesteckt, und ihm mit denselben genommen worden war.

[112] Aristoph. Du vergissest dich. Ich hörte vorhin von dir; er hätte die Kleider, die er vom Könige bekommen, über seine Bauerkleider gezogen.

Regnard. Es kann seyn. Es hat im Hauptwerke nichts zu sagen. Daß man ihm die Bauerkleider ausgezogen, steht im Texte; daß er sie aber anbehalten, steht in einer Anmerkung.

Aristoph. Also hat er sie ausgezogen. Denn der Text muß doch der Anmerkung vorgehen.

Regnard. Der König vertröstete ihn, daß er sein Armband wieder haben sollte; der Chriseis aber lockte er durch verschiedne Fragen das Bekenntniß ab, daß ihr der König am besten gefiele. Demokrit bittet den König, daß er sie allesammt vom Hofe lassen soll. Chriseis aber hat keine Lust dazu. Der König bittet also den Demokrit, anstatt ihm seinen Abzug zu erlauben, daß er ihm in seiner Liebe behülflich seyn soll. Dieser thut es wirklich. Ungeachtet er aber dadurch so weit gebracht ist, daß er wieder zu sich selbst zu kommen scheint: So räth er dem Thaler, seine Tochter vom Hofe zu nehmen; weil der König sie beschimpfen wollte. Und kaum hat er es gethan: So ist er wieder auf sich selber erzürnt. Da ihm aber die Prinzeßinn verweisen läßt, daß er dem Könige in seiner Liebe zur

Chriseis diente: So entschuldiget er sich, daß er sie dem [191]
Könige widerrathen hätte, wobey man verstehen muß, daß es hinter dem Thaler geschehen ist. Cleanthis und Strabo halten eine verliebte Unterredung mit einander. Da sie aber einander um ihre Umstände befragen: So befindet sich, daß Strabo der Cleanthis Mann ist, der vor 20. Jahren von [113] ihr gegangen, und nunmehr hassen sie einander so sehr, als sie einander zuvor liebten. Es stößt sich nur daran, wer von beyden den Hof meyden soll, weil sie beyde sich sehr wohl daselbst befinden. Thaler sieht die Cleanthis und erkennt, daß es eben die Frauensperson ist, die ihm vor 15 Jahren eine Tochter gebracht, und solche für ihr Kind ausgegeben hat. Strabo wird hierüber sehr eifersüchtig. Unterdessen kömmt das Kleinod zum Vorscheine, welches Cleanthis dem Thaler mit dem Kinde zugleich gegeben hatte, und dadurch kömmt an den Tag, daß der Ismene Mutter ihre Tochter, die sie aus der andern Ehe gehabt hatte, in den Wald geschickt, um der Ismene die Krone von Athen zuzuwenden. Chriseis ist also die rechtmäßige Erbinn des athenienſischen Zepters, und der König, der schon vorher beschlossen hat, sie zu heirathen, bekömmt mit ihr den Thron. Ismene aber tröstet sich über den Verlust ihrer Krone, mit dem Prinzen Agenor. Demokrit begiebt sich, nachdem er dem Könige seine vorigen Triebe, die er nun gänzlich fahren läßt, zu erkennen gegeben, wieder in den Wald. Und Strabo vergleicht sich mit seiner Frau.

Demokrit. Ich bewundre dich, Regnard, du bist sehr lobenswerth.

Regnard. Ihr tadeltet mich aber vorhin.

Demokrit. Gewiß! Du bist lobenswerth. Dieses wäre, für einen andern, Materie zu drey schlechten Comödien gewesen, und du hast nur eine daraus gemacht. Ich lobe die Leute, die nur eine schlechte Sache machen, wo sie ihrer viele machen könnten.

[114] Regnard. Vertheidiget mich doch, mein [19
Aristophan. Ihr versteht das Theater, und seyd vielleicht bey diesem Manne in größerm Ansehen, als ich.

Aristoph. Ich will dich vertheidigen. Sage mir nur erst, von wem erzählest du alles das, was du uns erzählest. Vom Demokritus oder vom Agelaus, oder von der Chriseis oder von dem Strabo, oder von der Cleanthis oder von der Ismene, oder vom Agenor, oder vom Thaler?

Regnard. Warum fragest du darnach? Ich erzähle es von allen.

Aristoph. So hättest du dein Stück nicht vom Demokritus benennen sollen. Warum hast du nicht lieber alle diese Namen auf den Titel des Stücks gesetzt? Denn so hat einer so viel Recht dazu, als der andre.

Regnard. Nun verstehe ich euch. Ihr fraget, wer die Hauptperson, oder der Held meines Stückes sey. Dieses ist der Herr Demokrit.

Aristoph. Was wolltest du denn mit ihm machen, daß du ihn zum Helden machtest?

Demokrit. Gestehe es nur. Ich glaube, daß ich es errathe. Die Leute wußten, daß ich ein Mann gewesen war, der über die Welt gelacht hatte. Du wolltest also eine Comödie unter diesem Namen haben, weil er den Leuten zu lachen versprach, und du machtest sie, es mochte daraus werden, was da wollte.

Regnard. Nunmehro will ich es sagen, Demokrit, was meine Absicht war. Ich wollte euch lächerlich machen, und ich würde dieses noch thun, [115] wenn ich es nicht schon gethan hätte; so viel Ursache gebet ihr mir, auf euch böse zu seyn.

Demokrit. Dem Himmel sey gedankt, daß du es schon gethan hast. Du würdest sonsten vielleicht durch ein [193] gutes Stück dich noch dreymal lächerlicher machen, als du durch ein schlechtes gethan hast, wenn du mich aus Rachgier lächerlich machtest. Es ist in der That etwas artiges, daß ihr Satirenschreiber oft eurer eignen Thorheit unter dem Vorwande Genüge thut, daß ihr andrer ihre Thorheit tadelt. Jemand hat euch nicht gelobt, oder euch nicht Ehre genug erzeiget: Sogleich suchet ihr eine Thorheit an ihm, die ihr lächerlich machen könnet. Ihr ruft, daß ihr der

Thorheit Feind, und des Menschen Freund seyd. Und öfters würdet ihr mit der Thorheit wohl in Frieden leben, wenn ihr nicht den Menschen bekriegen wolltet, der sie an sich hat.

Aristoph. Aber sage mir, Regnard, womit wolltest du ihn lächerlich machen?

Regnard. Damit, daß er verliebt war.

Aristoph. Du wolltest vielleicht zeigen, daß derjenige, der über die Leidenschaften der Menschen lachte, öfters selber davon eingenommen wäre?

Regnard. Nichts anders. Ihr habet es errathen. Ihr versteht doch das Theater.

Aristoph. Aber, lieber Regnard! glaubten denn deine Zeiten, daß Demokritus wirklich verliebt gewesen sey?

Regnard. Vor mir hat es niemand gesagt. Ich weis nicht, ob mir es jemand geglaubt hat.

[116] Aristoph. Was half es also, daß du ihn verliebet dichtetest? Du machtest ja ein Hirngespinnste lächerlich, und nicht den Demokritus. Wenn du zeigen wolltest, daß ein Mann, der über die Leidenschaften lachet, öfters selbst von ihnen gequält würde: So stießest du ja deinen Endzweck selbst über den Haufen, wenn man wußte, daß es falsch war, und daß Demokritus diese Leidenschaft nicht gehabt hatte.

Regnard. Du bist ein Dichter, Aristophan, und ich sehe doch, daß du mir alle Freyheit zu dichten nimmst.

Aristoph. Aber wenn du etwas von jemanden [194] dichtest, der in den Geschichten bekannt ist, und du behältst nicht dessen Hauptumstände unverändert: So nimmst du nicht die Person selbst; sondern nur den Namen aus der Geschichte. Wer den Apollo als den Gott der Schmiede vorstellte, der würde nicht von demjenigen Apollo reden, den wir zu unsern Zeiten auf der Erde verehret haben. Wenn du durch ein Exempel aus den Geschichten eine gewisse Sittenlehre vor Augen stellen willst: So muß die wahrhafte Geschichte nicht ein Exempel der entgegen gesetzten Wahrheit seyn, oder man wird dich für einen Betrüger halten. Du

hättest also zu deinem Endzwecke einen andern Philosophen entweder suchen, oder dichten sollen.

Demokrit. Aristophanes, laß ihm doch seinen Willen. Ich muß ein gleiches Glück mit Athen ertragen. Er hat diese arme Stadt, eben so, wie mein Herz, ohne ihr Verschulden, um die Freyheit gebracht.

[117] Aristoph. Wohlan denn! weil dir Demokritus dieses schenken will, so will ich dich weiter vertheidigen. Darinnen gieb mir nur einiges Licht. Wenn du dieses zeigen wolltest, was ich gesagt habe, und was du itzt für deine Absicht ausgiebst: Wozu brauchtest du denn die Geschichte von Cleanthis und Strabo? Warum mußte sich denn der König in die Chriseis verlieben? Warum mußte denn vorher Ismene dem Könige versprochen seyn, und warum mußte sie sich endlich dem Agenor in den Arm werfen?

Demokrit. Er hat mir vielleicht wollen Gelegenheit zu lachen verschaffen, indem er so viel Leidenschaften vor meinen Augen auf das Theater gebracht hat.

Regnard. Ihr wußtet von allen diesen Dingen nichts, und ihr bekümmertet euch auch nicht darum. Ihr lachtet nicht einmal sonderlich über des Königs Leidenschaft, die ihr doch wußtet.

[195] Aristoph. Du siehst, Regnard, daß dich Demokritus selber vertheidigen wollte, wenn nur einige Vertheidigung statt hätte.

Regnard. Ihr zweifelt noch, ob einige Vertheidigung statt hat? Weil alle diese Geschichte mir angenehm schienen; so brachte ich sie auf das Theater, damit mein Stück lang genug würde.

Demokrit. Schäme dich. Da du einmal solche Dinge von mir gedichtet hast, so hast du nicht das Herz gehabt, mir eine ganze Comödie voll Thorheiten anzulügen? Und hast noch nöthig gehabt, das übrige auf anderer Hirngespinnste ihre Rechnung voll zu machen?

[118] Aristoph. Regnard, ich werde dich schwerlich vertheidigen können. Wenn du eine gewisse Absicht in

einem Stücke hast, und mengest andre Erzählungen und Geschichte darunter, so zerstreuest du dadurch das Gemüthe des Zuschauers. Und wenn gleich alle deine Erfindungen lehrreich wären: So machest du, daß man auf keine deiner Lehren Achtung giebt, weil du ihrer so viel geben willst. Wer wird wohl auf deinen Endzweck Achtung geben können, da er unter einer solchen Menge von Geschichten verstecket liegt?

Regnard. Aber was hätte ich denn machen sollen?

Aristoph. So viele Comödien, als du Fabeln hattest, wenn du ja deine Erfindung vom verliebten Demokritus und vom Könige zu Athen für schön hieltest. Denn daß die vom Strabo und Cleanthis in einer besondern Comödie nicht ganz wohl gefallen sollte, will ich dir nicht absprechen.

Regnard. So hätte ich nicht mehr, als eine Heirath in eine Comödie bringen sollen? Dieses habe ich mir selten nachsagen lassen. Wo es nicht anders angegangen ist, habe ich wenigstens eine Heirath zwischen dem Herrn und der [196 Jungfer, und eine zwischen dem Diener und der Bedientinn gestiftet.

Demokrit. Du bist für das menschliche Geschlecht sehr besorgt. Es ist wahr, in deinem Stücke ist nicht mehr, als eine Person, nicht verliebt, und nicht mehr als zwey bleiben unverheirathet. Ich danke dir, daß ich unter dieser letztern Zahl bin.

Regnard. Ihr thut mir unrecht, Demokrit. Euer Haushofmeister und euer Oberaufseher sind nicht [119] verliebt, und werden auch nicht verheirathet. Das stumme Gefolge, das ihm der König gegeben hat, redet auch kein Wort von der Liebe, oder vom Heirathen.

Aristoph. Die Heirathen werden von dir, bey der Versammlung, die man anstellen wird, einen großen Schutz haben.

Regnard. Die Liebe ist auch wirklich eine nützliche Sache auf dem Theater. Sie machet, daß es den Poeten ohne großes Nachsinnen niemals an Materie fehlet, seine Auftritte auszufüllen.

Demokrit. Noch mehr. Die Heirathen, die ihr Comödienschreiber auf dem Theater stiftet, sind eurem Endzwecke sehr gemäß. Ihr wollet die Leute lächerlich machen. Und damit es desto größern Eindruck hat: So lasset ihr sie allezeit die größte Thorheit zuletzt begehen. Denn alle Heirathen würden Thorheiten seyn, wenn sie alle so geschlossen würden, wie ihr die meisten auf dem Theater schließt.

Regnard. O! wie viel schöne Auftritte machet nicht bloß die Liebe! Glaubet mir, mein Herr Demokrit und mein Herr Aristophan: Ich habe in meinem Stücke noch wenig zärtliche Dinge geredet. Aber dieses muß ich euch überhaupt von demselben sagen; ihr möget die Einrichtung desselben tadeln, wie ihr wollet: Wenn man mein Stück [197] höret; so vergißt man alle diese Fehler, deren ihr mich beschuldiget, und giebt nur auf die schönen Stellen Achtung.

Demokrit. Ich habe ein großes Vertrauen zu der Thorheit der Leute. Aber ich gestehe dir, du hast noch ein größeres dazu.

[120] Aristoph. Moliere hat mir viel aus derselben gesagt. Sage mir doch, welches deine schönen Scenen sind.

Regnard. Ich kann euch versichern, daß fast keine einzige ist, die nicht ihre Schönheit hätte.

Demokrit. So hast du, wenn dieses wahr ist, das unförmlichste Haus, das nur zu finden ist, von Marmor gebauet.

Aristoph. Es ist endlich nichts bewundernswürdiges, wenn jegliche Scene etwas schönes hat. Aber hast du denn deren viel, worinnen nicht ganz neue Gewohnheiten und Sitten in die alten Zeiten gesetzet worden? oder wo nicht eine Person ist, die nicht weis, warum sie herkömmt, an welchem Orte sie ist, und wo sie hingeht? Denn du hast das Theater nicht nur einmal, wie du vorgiebst, sondern sehr oft verwandelt, und man weis oft nicht, ob der Ort zu denen Personen, die auf dem Theater erscheinen, oder die Personen zu dem Orte gehen, oder ob der Ort und die Personen einander entgegen kommen.

Regnard. Ich glaube, Aristophan, ihr wollet mein Ankläger werden, an statt mein Vertheidiger zu seyn. Aber es ist mir leicht, die schönen Scenen zu zeigen. Ich darf euch nur gleich die erste sagen. Strabo redet allein.

Verflucht sey doch der Tag, da mich der Henker plagte,
Daß ich mich als Laquey in Dienst der Weisheit wagte.
Zwey Jahre leb ich schon in diesem Aufenthalt,
Geh schlecht und schlafe hart, trink warm, und esse kalt,
[121] Muß mit dem Demokrit mich in der Wüsten scheren, [198]
Und geh mit niemand um, als manchmal mit den Bären,
Die sind für unser eins, für ein so witzig Haupt
Ein ungezognes Volk, das keinen Spaß erlaubt.
Ja! so tief mußt ich mich vor meiner Frau vergraben.
Ach! das verwünschte Weib. Gott wird sie selig haben.
Ich glaub auf meinen Wunsch hat sie der Schlag gerührt.
Der Teufel hätte sie sonst lange hergeführt.

Demokrit. Du mußt glauben, daß ich Offenbarungen gehabt habe, weil ich meinen Schülern vom Teufel vorreden konnte.

Aristoph. Thue dir nichts darauf zu gute; Thaler wußte auch davon.

Regnard. Er wußte soviel, als unsre Bauern wissen. Strabo saget von dem Demokrit:

Nein! die Philosophie hat ihn ganz eingenommen.

Und er antwortet:

Was hilft das: Es darf nur ein hübsches Mägdchen kommen,
Der Teufel hat sein Spiel, und scherzt zuweilen zu.

Und was schadet es, gab es doch dazumal schon Teufel.

Aristoph. Was gab es aber dazumal für eine Gottheit oder Heilige, der zu gefallen Thaler Dame! ausruft?

Demokrit. Das ist wirklich fast nichts anders, als was uns Boileau neulich von einer Furie erzählte, welche auf dem Theater Kreuze gemacht.

Aristoph. Aber wenn es dazumal schon Teufel gab, Regnard: Gab es denn auch Frauenzimmer [122] mit Fontangen, und hohen Schuhen, wie du sie beschreibst, gab es denn Parforce-Jagden? Und gab es denn Glockenthürme?

[199] Regnard. Wenn euch der Glockenthurm nicht gefällt: So ist doch die Beschreibung schön, in der er steht. Strabo saget vom Demokrit:

Er weist mit festen Gründen
Den Menschen allerseits, daß sie dumm, thöricht, blind,
Ausschweifend, lächerlich, vollkommne Narren sind.
Den Tag verkriecht er sich in seiner Kluft vor ihnen;
Und wenn der Mond des Nachts mit der Latern erschienen
So klettr ich auf den Fels, wie ein gekrümmter Wurm,
Wohl hundertmal so hoch, als auf den Glockenthurm.
Die Sterne sehn wir da, als Nachbarn und Bekannten,
Wir sehn den Jupiter und Jupiters Trabanten.

Demokrit. Jupiters Trabanten? Was für ein scharfes Auge muß ich doch gehabt haben! Denn damals konnte man die Kunst noch nicht, seinem Auge durch Gläser die fernsten Dinge deutlich zu machen, und nach einigen Jahren, zum Vortheile dafür, die nächsten Dinge undeutlich zu sehen. Aber dennoch habe ich mit meinen Augen so viel sehen können, daß das Mondenlicht aus keiner Laterne kömmt, wie du mir schuld giebst, daß ich es den Strabo gelehrt hätte. Du hast mich in ungefehr 6 Zeilen zugleich sehr scharfsichtig, und sehr blind gemachet.

Aristoph. Ist dieses nicht eben dieser Auftritt, wo Strabo dem Thaler auf französische Art sein Amt verkaufen will, wo Thaler meynet, daß er sich eine [123] Kutsche schaffen könnte, und wo Strabo ihm Schuld giebt, daß er eine Kutsche bestohlen hätte?

Demokrit. Hast du mir etwa zu lachen schaffen wollen, daß du so viel thörichte Sitten deiner Zeiten in Athen versammlet hast? O nein! ich habe zu meinen Zeiten zu lachen genug gefunden. Und wenn ich noch lebte, und die Sitten hätten sich noch nicht geändert: So würde ich sie noch nicht alle genug belachet haben.

[200] Regnard. Aber der dritte Auftritt wird wenigstens ohne Fehler seyn. Ich kann die Verse davon nicht auswendig. Aber Demokrit saget ungefähr so:

„Nach der Meynung und den Schriften der Alten, ist der Mensch seiner Natur nach, ein Thier, das da lachet.

Das sieht man endlich oft genug eintreffen. Aber was mich anlangt, so will ich mir kein Gewissen machen, ihn zu beschreiben, daß er ein lächerliches Thier ist."

Aristoph. Warum redest du denn von den Schriften der Alten, Demokritus? Ich weis ja nicht, daß zu deinen Zeiten viel alte Schriften gewesen wären. Und du bekümmertest dich ja wohl so sehr nicht darum.

Demokrit. Dieses alles gehöret mit zu so einem Schulfuchse, wie er mich vorstellet, der ohne daß ihn jemand fraget, aufgezogen kömmt, und zu lachen anfängt, und nicht einmal Achtung giebt, ob jemand da ist, oder nicht, und nicht weis, warum er kömmt.

Regnard. Höret euch nur weiter reden. Ich glaube, ihr werdet euch noch selber gefallen.

Demokrit. Etwa, wenn ich die verliebte Sprache rede?

[124] Regnard. „Der Mensch ist alle Augenblicke ein Spiel seiner selbst, und seines Unbestandes. Er liebet, er hasset. Er fürchtet, er hoffet. Er beschließt, und verwirft seine Schlüsse, und billiget sie wieder. Er lachet, er ist unruhig. Er ist verdrüßlich, er giebt sich zufrieden. Er flieht, er suchet. Er will, es gereut ihn. Er bauet auf, er reißt ein. Er ist leichter, als der Wind, unbeständiger als das Wasser, und glaubet doch, daß er das klügste Geschöpfe von der Welt sey. Er ist thöricht, stolz, unwissend, sich selbst unähnlich. Ich glaube, daß ich recht habe, über ein solches Thier zu lachen."

Aristoph. Mit dieser Stelle, Demokritus, kannst du [201] meines Erachtens zufrieden seyn. Du sagtest fast ein gleiches zu dem Hippokrates, da er sehen sollte, ob du närrisch wärest.

Demokrit. Du hast recht. Ich erinnere mich. Aber damals hättest du mich in die Comödie bringen können, Regnard, da mich alle Leute für unsinnig hielten, und den Arzt zu mir beriefen: Und da der Arzt sagte, daß sie selbst unsinnig wären, und eines Arztes nöthig hätten.

Aristoph. Ich glaube, dieses würde sich thun lassen,

Demokritus. Es ist nicht unbillig, den Leuten zu zeigen, daß sie oft über Menschen lachen, die nicht lächerlich sind; Da sie doch andre bewundern, die so lächerlich sind, als sie selbst.

Demokrit. Aber laß mich doch weiter reden. Ich muß noch viel solche Reden hören, ehe ich dir alle Thorheiten verzeihen soll, die du mir angedichtet hast.

[125] Regnard. Strabo zeiget dem Demokrit die Mahlzeit, die der Bauer gebracht hat. Demokrit antwortet: „Willst du allezeit essen und trinken, du fleischfräßiges Thier! Du thust wohl! folge nur deiner viehischen Neigung. Soll dich der Leib, dieses Gewichte, unter dem die Seele zu ihrer Schmach unterdrücket wird, künftig allezeit in deinem Leben beschäfftigen?"

Demokrit. Wahrhaftig! Du hast mich aus einem Spötter zum Zänker gemacht. So sehr keife ich, ohne die geringste Ursache.

Regnard. Strabo entschuldiget sich. Ihr heisset ihn eine grobe und dicke Seele.

Demokrit. So keife ich ja noch weiter!

Regnard. „Geh, saget ihr, fliehe vor mir, und verlaß mich, du unwürdiger Schüler. Dein Herz ist voll
[202] niederträchtiger Meynungen. Es wird Leute ohne dich geben, die mir hieher nachfolgen. Ich wollte dich von deinen unseligen Irrthümern heilen, dich bey der Hand in die himmlischen Gegenden führen, und deinen Geist von der Herrschaft der Sinne befreyen. Du verdienst die Mühe nicht, die ich mir nehme; Du sinnliches Thier, das du nicht das Herz hast, mir zu folgen."

Demokrit. Ich befürchte, daß ich entweder weinen, oder dem Strabo Schläge geben werde.

Regnard. Strabo antwortet: Wenigstens wird man nicht sagen, daß ich verliebt bin. Ihr fraget ihn: Was willst du damit sagen? Strabo will sich nicht erklären. Ihr aber redet immer bey Seite von [126] eurer Furcht, daß er eure Liebe merken möchte, ihr redet oft heimlich bey euch von eurer Liebe.

Demokrit. Gewiß in allen diesen Zügen sehe ich einen Demokritus, der einen neuen Demokritus nöthig hat, ihn zu belachen.

Regnard. Ihr habt es schon genug gethan, und ihr sollt nicht weiter lachen.

Aristoph. Er geht ganz zornig hinweg. Wenn er uns Gelegenheit geben wollte, alle Fehler seines Stücks zu bemerken, so würde er spät gehen. In der That, mein Demokritus, dauren mich so viele gute und lebhafte Einfälle, die er angebracht hat, daß sie in einem so fehlerhaften Stücke stehen. Chriseis insonderheit spielet eine ganz wohl ausgedachte Person. Aber unsre Comödienschreiber werden sich bald versammlen. Laß uns gehen. Wir wollen hören, wie diese Heirathsstifter die Sache der Heirathen auf dieser Versammlung vertreten werden.

Joh. Elias Schlegel.

## Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung von dem Tode des Julius Cäsar, aus den Englischen Werken des Shakespear. Berlin 1741.

[Beyträge zur critischen Historie 28. Stück 1741. 7, 540—572 = Werke 3, 27—64]

[33] [540] Wenn ein Buch einmal schon ans Licht getreten ist: so ist alles, was man dabey thun kann, [541] daß man es sich, so gut als möglich ist, zu nutze macht. Es ist alsdann bey einer Uebersetzung fast zu spät zu sagen: ob der Herr Verfasser recht gethan habe, daß er sich dieses zu übersetzen vorgenommen. Und wenn man sagen will, daß er nicht wohl übersetzet hat: so ist es zwar eine Gerechtigkeit von denenjenigen, die sich einmal vorgenommen haben, ihr Urtheil von gewissen Büchern zu sagen; aber eine Gerechtigkeit, welche ihren Nutzen mehr an den Büchern, die noch kommen sollen, bezeiget, als an demjenigen Buche, daran sie verübet wird, und welche in diesem Falle eine große Aehnlichkeit mit den Todesstrafen im gemeinen Wesen hat. Die Fehler dieser Uebersetzung würden wir ganz und gar übergehen, und den Fleiß des Verfassers bloß zu nutzen gesucht haben: wenn nicht eines theils eben diese Gerechtigkeit, andern theils aber das Verlangen des Verfassers ein anders erfoderte. Daß die Uebersetzung des Verfassers etwas haben müsse, das in dem Originale nicht ist, kann daraus leichtlich geschlossen werden, weil das Original von einer gesitteten Nation, seiner großen Fehler ungeachtet, lange Zeit her, wegen seiner großen Schönheiten bewundert worden; die Uebersetzung aber bey so vielen Leuten als wir ihrer

davon erforschet, einen ganz widrigen Eindruck gehabt. Wir haben uns die Mühe gegeben, die Ursachen dieses Unterscheids zu suchen. Und der Herr Uebersetzer hat uns selbst [34] ermuntert, sie ihm zu sagen, zumal da wir den Vorsatz haben, sie ihm vernünftig zu sagen, welches eben sein Wunsch ist.

Rauhe Verse, ein übelbeobachteter Abschnitt, eine verworfene Ordnung der Wörter, können freylich schon viel thun, eine Uebersetzung bey vielen Ohren [542] unangenehm zu machen. Aber wir werden diese Dinge übergehen, weil sie in einem so großen Werke sehr langweilig anzuzeigen sind, und weil wir glauben, daß der Verfasser diese Dinge selbst wissen, und nur dem Zwange der Uebersetzung zu sehr nachgegeben haben wird.

Vor allen Dingen aber muß man sich über die große Anzahl niedriger Wörter beschweren, welche der Uebersetzer den Großen, die er abbilden soll, in den Mund leget. Es ist nicht selten, daß sie das Wort „Bärenheuter", welches der Verfasser Bärnheuter mit einer sehr rauhen Verkürzung schreibt, im Munde führen. Der Uebersetzer hat das Wort Coward, welches in diesen Stellen sich im Englischen befindet, durch feig p. 67. gegeben,

Daß ich feig oder falsch anietzo mit euch spreche.

und ich sehe nicht, warum er es nicht allezeit gethan. Er nennet die gemeinen Leute ziemlich oft Schlüngel.

p. 115. ihr Schlüngels, kommt, erwachet.
p. 57. fort Schlüngel aus dem Wege.
p. 60. Schier dich weg.

Er sagt p. 124.

Schau! schau! Titinius, schau! wie die Schurken fliehen.

Der Verfasser hat dieses zu ersetzen gesucht, und sie an andern Orten einander, ihr Gnaden, gnädiger Herr, und dergleichen heißen lassen: wodurch er ebenfalls seinem Originale einen Zusatz gegeben, dafür ihm Shakespear nicht danken wird. Eine [35] ander Art niedriger Wörter sind die unerhörten Wörter p. 21. Der Löwe gluderte mich an, p. 23. Die Beister. p. 46.

Der seltsame Reim, der den Leuten den Irrthum be-[543]nehmen soll, daß man auf Menschen nichts reimen könne, nämlich *Pferde-Wrenschen*.

Hierzu kömmt, daß der Verfasser die Bindewörter misbraucht. Fast durchgehends setzet er *was*, für das, oder für welches. Ich zweifle, ob er einen einzigen guten Schriftsteller wird anführen können, der es jemals so gebraucht habe. Das Wörtchen *als* für wie, z. E. *als ich glaube*, hängt ihm aus dem Englischen an.

Man muß dieses dem Verfasser zum Lobe nachsagen, daß man aus der Zusammenhaltung des Englischen und seiner Uebersetzung überzeugt worden, daß er des Englischen mächtig ist, und daß es zu wünschen wäre, daß er des Deutschen eben so mächtig seyn möchte. Unterdessen will man diese Stelle anführen, wo ihn entweder der Vers oder die Eilfertigkeit verführet hat, den Verstand zu verdrehen.

p. 24. Casca fraget.

Wer ist es? Caßius. Ists Cäsar, den ihr meynet?

Caßius antwortet:

Er mag seyn, wer er will: so lang in unsrer Stadt
Man Arm und Sehnen noch gleich unsern Aeltern hat.
Doch unsrer Väter Muth ist, weh uns! abgestorben.

Ich glaube schwerlich, daß man in diesen Worten wird einen rechten Verstand finden können. Im Englischen aber heißt die Antwort: Es mag seyn wer da will. Denn die Römer haben itzo nur noch Arme und Sehnen, wie ihre Vorfahren: aber ach! der Muth unsrer Väter ist erstorben.

[36] [544] p. 39. Genieße nur den Thau vom honigsüßen Schlummer.

an statt, den vom Himmel thauenden Honig des Schlummers. Ob gleich auch dieses schwülstig ist; so ist es doch noch ein Unterscheid, ob ich den Schlummer mit dem Honige, wegen seiner Süßigkeit vergleiche; oder ob ich ihn mit dem Thaue vergleiche, mit welchem er weiter keine Verbindung hat, als durch die Aehnlichkeit mit dem Honig: weil der Honig auch von den Alten vom Himmel thauend genennet wird.

p. 70. sagt der Uebersetzer, Cäsars Wunden foderten

seinen Liebesdienst zur Stimme und Sprache: an statt zu sagen, daß sie seine Stimme und Sprache zum Liebesdienste forderten.

Einige Zusätze, die ich bey dem Verfasser unter andern angemerket habe, kann ich nicht vergessen.

Auf der 44. S. sagt Ligarius:

So wahr die Götter sind, wobey die Römer schweren
Werf ich die Krankheit ab.

Und der Uebersetzer setzt hinzu:

Schau her da liegt sie schon!

p. 13. Calpurnia sieht blaß: und Cicero verdrehet
Sein Auge wie der Fuchs: wie wir ihn oft gesehn,
Wenn ihm im Capitol die Rathsherrn widerstehn.

an statt: Cicero zeiget verdrießliche und hitzige Blicke, wie wir ihn oft gesehn 2c. 2c.

p. 72. hat er die Worte eines aus dem Pöbel: Brutus steht auf der Bühne. Schweiget still! so erweitert.

Laßt keinen unter uns den edlen Brutus stören. [37]
Er steht schon auf der Bühn um den Bericht zu thun.
[545] Macht keinen Lerm. Steht still. Und gebet Achtung nun,
Weswegen Cäsars Mord geschehn, was es bedeute.

Verschiedenes hat der Uebersetzer schwülstig gemacht, welches bey dem Verfasser erträglich ist.

Z. E. p. 4.

Wenn man die Federnbrut aus Cäsars Flügeln pflückt,
So wird sein hoher Flug uns andern gleich gebückt.

an statt:

Die Federn muß man jung aus Cäsars Flügeln reißen,
Dieß wird ihn höher nicht, als andre fliegen heißen.

Das meiste aber machen darinnen Redensarten, die undeutsch sind, und in welchen man die Uebersetzung erst aus dem Originale erklären muß, ehe man wissen kann, was das Deutsche sagen will.

p. 3. O Niederträchtigkeit! die sich getroffen findet,
Und schaut! mit lahmer Zung in ihrer Schuld verschwindet.

auf Deutsch:

Sieh! wie ihr schlechtes Herz sich schon getroffen findet,
Sieh! wie sich alles schämt, verstummet und verschwindet.

p. 7. Ihr drucket euren Freund mit fremd und schwerer Hand.

An statt: mit ungewohnter 2c. 2c.

p. 9. Betriffts der Römer Heil und allgemeinen Flor
So stellet Ehr und Tod in beyden Augen vor.

Deutsch: So stelle meinem einen Auge die Ehre vor, und dem andern den Tod.

[38] [546] Die öftre Wiederholung der meisten von diesen Fehlern macht das Durchlesen dieser Uebersetzung ziemlich verdrießlich. Ich will eine Probe hersetzen, welche zwar auch in dem Originale nicht ganz von Fehlern frey, in der Uebersetzung aber über alle maaßen erniedrigt ist.

Brutus.

Ich sag euch Caßius,
Ihr selber seyd der Mann, den man verdammen muß;
Daß euch die Hand so juckt, daß ihr nach Golde laufet;
Und eure Kriegesdienst um schnödes Geld verkaufet,
An schlechte Lumpenkerls.

Caßius.

Was? Mord! die Hand juckt mir?
Wißt, daß ihr Brutus seyd (und darauf trotzet ihr)
Der dieses sagt. Denn sonst, so wahr die Götter leben,
Dieß wär eur letztes Wort 2c. 2c. = = =

Brutus.

So geht zur Hölle! gehet!
Ihr seyd nicht Caßius 2c. 2c.

Damit ich auch dem Herrn Uebersetzer nicht unrecht thue, so will ich eine seiner besten Stellen ebenfalls anführen.

[39] Anton, welcher sich mit dem Brutus zum Scheine versöhnet hat, redet allein bey der Leiche Cäsars.

Vergib mir! ach! vergib du blutend Stückgen Erde,
Daß ich so mild' und sanft mit deinen Mördern werde.
[547] Du bist der Ueberrest vom allergrößten Held,
Vom allerwürdigsten und edelsten der Welt,

Der ie gelebt, so lang der Zeiten Strom geflossen,
Weh ihnen, welche hier dein theures Blut vergossen!
Ich will auf deiner Leich und Wunden prophezeihn,
So Lippen ohne Zung und stumme Mäuler seyn,
Die voller Rachbegier mit Grimm und Eifer lodern
Und meinen Liebesdienst zur Stimm und Sprache fodern.
Ein Fluch soll hier entstehn, der auf die Römer blitzt,
Und sie zur Mörderwuth und Bürgerkrieg erhitzt.
Das öde Welschland soll in seinem Blut ersaufen.
Mord und Zerstörung soll in freyem Schwange laufen,
Die Gräuel sollen ganz gebräuchlich und gemein;
Erbarmen soll erstickt in Schandgewohnheit seyn.
Und Mütter sollen sehn mit lächelnden Geberden,
Wie Kinder durch die Hand des Kriegs geviertheilt werden.
Ja, Cäsars Rachgespenst, mit Teufeln* an der Hand,
Kömmt aus der Höllen Glut ganz rasend heiß gerannt
Und wird auf dieses Land und unsre Rasereyen
Mit der Monarchen Stimm, Angst und Verderben schreyen.
Er hetzt die Kriegeshund auf unsre Grenzen an,
Bis niemand übrig bleibt, der uns beweinen kann;
Bis dieser Meuchelmord der Erden Antlitz füllet,
Mit stinckend Menschenaas, was nach Begräbniß brüllet.

Wir wagen es, diese Stelle theils etwas genauer, theils etwas deutscher zu übersetzen.

Du blutig Bischen Staub. Vergieb mir, daß ich heuchle,
Daß ich so freundlich thu, und deinen Mördern schmeichle.
[548] Zerstörter Ueberrest des grösten Manns der Welt, [40]
Den ie der Zeiten Fluth ans Tagelicht gestellt,
Weh denen! deren Arm dein köstlich Blut vergossen,
Bey diesen Wunden hier, aus welchen es geflossen,
Die als ein stummer Mund aus rothen Lippen schreyn,
Ich solle Zung und Wort zu ihrem Dienste leihn;
Bey diesen Wunden hier, hier will ich propheceihen.
Von hier wird sich ein Fluch durchs ganze Land zerstreuen,
Daß bürgerliche Wuth, und innerlicher Zwist
Italien zertheilt und dessen Glieder frißt.
Vernichtung, Mord und Brand soll ein Gebrauch auf Erden,
Und was Entsetzen macht, soll so gewöhnlich werden,
Daß eine Mutter noch aus muntern Augen blickt,
Wenn ihr des Krieges Arm den letzten Sohn erstickt.

* Hier hat der Uebersetzer aus der Göttin Ate, die Shakespear nennet, unverantwortlicher weise Teufel gemacht.

Der wilden Thaten Zahl wird das Erbarmen dämpfen,
Und Cäsar wird entbrannt nach Blut und Rache kämpfen.
Sein Geist voll Zorn und Grimm wird aus der Hölle gehn,
Und das Verderben wird zu seiner Seite stehn.
Er kömmt, noch als Monarch Verheerung zu gebiethen,
Und Krieg und Furien heißt er entfesselt wüthen;
Bis dieser freche Mord so weit die Erde geht,
In Menschenaase stinkt, das um Begräbniß fleht.

## Englisch.

[III, 254] O pardon me, thou bleeding piece of earth
That i am meek and gentle with theſe Buthchers.
Thou art the ruins of the nobleſt Man
That ever lived in the tide of Times.
Woe to the hand, that shed this coſtly blood!
Over thy wounds now do i propheſie,
(Which like dumb mouths do ope their ruby lips,
To beg the voice and utterance of my tongue)
A curſe shall light upon the limbs of Men
Domeſtick fury, and fierce civil ſtrife,
[549] Shall cumber all the parts of Italy,
Blood and deſtruction shall be ſo in uſe,
And dreadful objects ſo familiar,
That Mothers shall but smile, when they behold
Their Infants quarter'd with the hands of War.
All Pity choak'd with cuſtom of fell deeds.
And Cæſars Spirit ranging for revenge
With Ate by his side come hot from Hell,
Shall in theſe confines, with a Monarch's voice
Cry havock, and let slip the Dogs of War,
That this foul deed shall smell above the earth
With carrion Men, groaning for burial.

[41] Nunmehr kommen wir auf eine Untersuchung, die unsere Poeten gegen fremde abmessen lehret, und uns dadurch richtige Begriffe von einem Geiste machet, welcher bey uns nicht mit unrecht hochgeachtet wird. Die Engelländer haben schon durch viele Jahre den Shakespear für einen großen Geist gehalten, und die scharfsichtigsten unter ihnen, worunter sich auch der Zuschauer befindet, haben ihm diesen Ruhm zugestehen müssen. Die Deutschen haben ebenfalls Gryphen nicht geringe Hochachtung gegönnet. Ob wir ihn gleich wegen seiner rauhen Schreibart, und wegen seiner Art die Wörter zu verbinden, welche einen nicht so gleich in den

Verstand seiner Verse würde eindringen lassen, wenn man seine Stücke spielen sehen sollte, bey uns nicht öffentlich aufführen; ob er auch gleich so viel Unregelmäßigkeit, und an einigen Orten so viel Schwulst hat, daß man ihn nicht wohl mit [550] dem Corneille und Racine vergleichen kann: so behält man doch Hochachtung genug gegen ihn, daß man ihn für einen großen Dichter gelten läßt, und daß man glaubt, ein Poet, der seine Arbeit auf das Theater gerichtet seyn läßt, könne viel von ihm lernen, wenn er das Gute, das darinnen ist, von demjenigen, was nicht nachzuahmen ist, zu unterscheiden weis. Wir wollen also den Shakespear und den Gryph mit einander vergleichen, und so wohl das Gute, als die Fehler derselben gegen einander halten. Und dieses soll geschehen, indem wir den Cäsar des ersten und den Leo Armenius des andern untersuchen.

Das erste, das man bey einem Schauspiele zu beobachten hat, ist die Einrichtung desselben. Aber eben dieses pfleget bey den Engelländern insgemein das letzte zu seyn. [42]
Wenn ich nach demjenigen urtheilen soll, was ich in der Englischen Schaubühne gelesen habe: so sind ihre Schauspiele mehr Nachahmungen der Personen, als Nachahmungen einer gewissen Handlung. Man sucht eine Anzahl von Personen aus, die in ihrem Leben eine Verbindung mit einander gehabt haben: Wenn man sie nun von ihren wichtigsten Begebenheiten so viel reden lassen, als genug ist, eine Anzahl Zuschauer einige Stunden lang zu unterhalten; und wenn man zu einem merkwürdigen Punkte, oder zu dem Ausgange ihres Lebens gekommen ist; so höret man auf. Hier denket man so genau nicht an eine Verwirrung, welche am Ende am größten wird, und die Zuschauer alsdann in die höchsten Leidenschaften stürzt: sondern man sieht dieses mehr als eine Nebensache an, und bemühet sich nur Personen wohl vorzustellen; wiewohl die Einrich-[551]tung der Fabel deswegen eben nicht bey allen Trauerspielen hindangesetzet ist. Wenn man dieses vorausgesetzet: so ist kein Wunder, warum die Engelländer ein Trauerspiel bewundern, dessen Einrichtung nicht besser ist, als ungefähr unsre

Banise, wo Casca als ein andrer Scandor erscheinet; wo die Eröffnung mit einem Haufen Pöbel und mit einigen gemeinen und niedrigen Scherzreden geschieht, wo die Zeit der Handlung nicht nach Stunden, auch nicht nach Tagen, sondern nach Monathen und Jahren gemessen werden muß, und wo der Anfang zu Rom, und das Ende zu Philippis ist. Gryph hat, was die Einrichtung betrifft, zwar nicht allen Regeln genug gethan: aber er hat doch mit allem dem weiter nichts gethan, als daß er die Scene in der Stadt herumwandern läßt; dahingegen er allezeit bey seinem Zwecke bleibet, und nicht eine Scene einschaltet, die nicht denselben befördern sollte.

Shakespear läßt das Volk erst auf den Gassen an dem lupercalischen Feste voller Freude herum laufen. Die Tribunen zerstreuen es. Cäsar kömmt mit großer Pracht zu den Ritterspielen, und vergißt nicht zu erinnern, daß Anton
[43] Calpurnien, mitten im Wettlaufe, im Vorbeyrennen, berühren solle, weil dieses fruchtbar mache. Unterdessen aber, daß Cäsar die Krone, die ihm aufgesetzet wird, mit großer Freude des Volks wieder vom Kopfe nimmt, unterredet sich Caßius mit dem Brutus, und suchet in ihm die Funken zur Verrätherey zu erwecken. Cäsar wird bey der Zurückkunft, den Caßius inne, und redet von ihm als einem gefährlichen Menschen, ohne daß Caßius sich darum bekümmert. Casca erzählet die Auffüh-[552]rung Cäsars mit vielen Schwänken, und so geht man nicht etwa bis zu dem Tode Cäsars, denn dieser erfolgt im dritten Aufzuge, sondern bis zu dem Tode des Caßius, des Brutus, und noch andrer. Jeglicher Auftritt ist ein besonderes Gespräch, wovon einige nicht viel Aufmerksamkeit, die meisten aber in der That einige Bewunderung verdienen.

Bey dem Gryph hingegen sind die Anschläge zur Verrätherey der Anfang, und das Ende der Verrätherey, das Ende des Stückes. Alle Auftritte desselben sind mit dem Michael, dem Haupte der Verräther, und mit dem Leo ihrem Schlachtopfer beschäftiget. Leo dichtet allezeit auf den Tod Michaels, und Michael auf den Tod des Leo, und hier hat

nicht einmal eine französische Zwischenfabel, oder die Liebesgeschichte eines Frauenzimmers statt, welche etwa mit der Geschichte der Verrätherey künstlich zusammen geflochten wäre.

Beyde, sowohl Shakespear als Gryph haben in diesen Stücken bewiesen, daß man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von der Liebe zu reden. Und daß die unglücklichen Zufälle der Großen, und die Staatslehren einnehmend genug sind, die Leidenschaften zu erregen.

Da man also bey beyden die Regelmäßigkeit nicht suchen darf, ob sie gleich bey dem Gryph in weit höherm Grade ist, als bey dem Shakespear: so will ich auf die Charaktere ihrer vornehmsten Personen gehen, worinnen die Stärke des Engelländers vor andern besteht.

Der ungenannte Vorredner des Julius Cäsars sagt in [44] einer sehr lebhaften Vergleichung des Johnsons [553] und des Shakespears. Der Himmel habe die Helden des Johnsons gemacht, Shakespear aber habe seine eignen gemacht. Dieses läßt sich in eben dem Maße sagen, wenn man den Gryph an die Stelle Johnsons setzet.

Wie sorgfältig Shakespear gewesen, seine Charaktere zu bilden, sieht man daraus, daß er meistens ihre ganzen Charaktere einem andern in den Mund gelegt, und ihn so beschreiben lassen, daß fast nichts hinzuzusetzen übrig bleibt. Seine vornehmsten Charaktere sind Brutus, Caßius, Anton und Cäsar. Den Charakter des Caßius machet Cäsar selbst p. 13.

= = = = so wüst ich etwas nicht
Als diesen Caßius: dieß magere Gesicht,
Das mehr zu fürchten war. Er thut sonst nichts als lesen;
Er merket alles auf. Er sieht das Thun und Wesen
Der Menschen durch und durch. Er liebt kein Spiel, wie du,
Anton; er höret nicht der Kunst des Singens zu.
Gar selten lachet er, und lacht mit solcher Mine,
Als wenn er auf sich selbst erzürnt und hönisch schiene,
Und seinen Geist bestraft. Er sieht es schimpflich an,
Daß ihn ein einzig Ding zum Lachen bringen kann.
Der Leute Herze kann niemalen ruhig liegen,
So lang sie jemand sehn, der über sie gestiegen.
Weßwegen stets Gefahr aus ihrem Busen weht.

[45] Den Charakter des Brutus machet Anton am Ende des Stücks

Dieß war der Edelste gewiß von ihnen allen,
Der, als ein Römer soll, gestanden und gefallen.
All andre thaten nur aus Neid, was sie gethan,
Weil sie mit Misgunst stets den großen Cäsar sahn.
[554] Er einzig und allein aus redlichem Bedenken,
Aus Furcht, man möchte Rom in seiner Freyheit kränken,
Und fürs gemeine Wohl, hat als ein braver Held,
Zu der Verräther Schaar mit Unschuld sich gesellt.
Sein Leben war so mild und liebreich; seine Gaben,
Die seine Feinde selbst an ihm gepriesen haben,
So groß, daß die Natur, die selbst ihn lieb gewann,
Zur ganzen Welt sich kehrt und spricht: Dieß war ein Mann!

Was den Cäsar betrifft, so scheint es, als ob er sich nicht getrauet hätte, ihn auf ein einigmal zu schildern. Und als ob er darum sein Bild zertheilet hätte.

Cäsar entdeckt sich eines theils selbst:

Ich würde leicht bewegt, wär ich gesinnt als ihr,
Könnt ich beweglich flehn, würd ich durch Flehen hier
Auch zu bewegen seyn. Allein ich bin beständig,
Als wie der Nordstern ist, der ewig unabwendig
[46] Nach seiner Eigenschaft nicht von der Stelle weicht,
Und dem kein anderer am Firmamente gleicht.
Mit Menschen ist die Welt
Unendlich angefüllt. Sie haben Blut und Glieder,
Sie fühlen Sorg und Furcht. Sie wanken hin und wieder
Und in der ganzen Zahl weis ich nur einen Mann,
Den die Bewegung selbst niemals erschüttern kann,
Und den kein Zufall kann verändern oder beugen.
Daß ich derselbe bin, soll eben dieß bezeugen.

Denn macht ein andrer ein Stück seines Charakters.

Er mag sehr gerne hören,
Daß durch gefällte Bäum ein Einhorn insgemein,
Ein Löwe durch ein Garn, ein Bär durch Spiegelschein,
Ein großer Elephant durch Gruben in der Erde
Und durch ein Schmeichelmaul der Mensch verrathen werde:
[555] Und sag ich ihm dabey, daß er die Schmeichler haßt:
So saget er: Er thuts, wenn er am meisten fast
Geschmeichelt wird.

Und hierzu muß man noch die Erzählung des Caßius nehmen:

Auf einen rauhen Tag der scheußlich anzusehen,
An dem der Tyberstrohm in seinen Ufern stürmte,
Sprach Cäsar einst zu mir, da sich das Wasser thürmte: [47]
Wo du dich wagen darfst: so komme Caßius
Und springe itzt mit mir in den erzürnten Fluß
Und schwimm an jenes Mahl — — —
— — — — — — —
Allein noch weit vom Ziel rief Cäsar jämmerlich:
O hilf mir Caßius, ich sinke, rette mich.
— — — — — — —
Und nun ist dieser Mann allmächtig und ein Gott:
Hingegen Caßius ein schlechter Tropf ein Spott;
Muß seinen Rücken itzt bis zu der Erde schmiegen,
Wenn Cäsarn kaum beliebt nach ihm den Kopf zu biegen.
Er lag in Spanien am kalten Fieber krank,
Und wenn der Schauer ihm durch seine Glieder drang
So zitterte sein Leib. Ja glaubt mir, auf mein Leben,
Ich sahe diesen Gott, so wahr ich lebe, beben.
An dem verzagten Maul ward keine Farb erblickt,
Sein Auge selbst, wovor die bange Welt erschrickt,
Verlohr den Glanz. Ich hört ihn winseln, seufzen, flehnen.
Die Zunge, will sie gleich den Römern angewehnen,
Fein aufmerksam zu seyn, damit man, was sie sagt,
In Bücher schreiben soll, hat Ach! und Weh! geklagt.
— — — — — — —
Ihr Götter mich verwirrts, daß ein so schwacher Mann
Die majestätsche Welt in seine Macht gewann.

Von dem einzigen Anton hat Shakespear keinen längern [48] Charakter gemacht, als diesen,

Er liebet gar zu sehr Gesellschaft, Spiel und Wein.

[556] Aber er hat ihn desto schöner in seinen Handlungen gezeiget, welche einen listigen Schmeichler, der dennoch voller Herrschsucht steckt, auf das deutlichste abbilden. Man sieht, daß diese Charaktere alle eine ziemlich große Aehnlichkeit mit den historischen Charaktern haben; ob gleich Shakespear, nach dem Urtheile der Engelländer, seine Menschen selber gemacht hat. Dieses ist eine große Regel für diejenigen, welche ein gleiches wagen wollen. Man kann den Charakter einer Person, die in der Historie bekannt ist, zwar in etwas ändern,

und entweder höher treiben, oder etwas weniger von seinen Tugenden und Lastern in ihm abbilden, als die Geschichte ihm zuschreibet. Aber wenn man weiter gehen wollte, so würde man mit seiner Menschenmacherey mehr zum Romanenschreiber, als zum Dichter werden, und es würde lächerlich seyn, wenn man, so oft einem ein Fehler, den man wider den Charakter gemacht hat, vorgeworfen wird, sich damit entschuldigen wollte, daß man seine Menschen selber machte. Man wird mir erlauben, daß ich, um den Werth dieser [49] großen Tugend des Shakespear recht in das Licht zu setzen, eine Ausschweifung auf andre Nationen mache, welche sich zuweilen nicht undeutlich zu rühmen scheinen, daß ihre theatralischen Personen zwar die Namen der historischen Personen führen, aber von jenen ganz unterschieden sind. Denn sind es Namen, die in der Historie bekannt sind: so wird einem Zuschauer, der nicht ungelehrt ist, indem er diesen Namen hört, auch dieser Charakter beyfallen. Und an statt, daß er ein Vergnügen über die Aehnlichkeit, die der nachgeahmte Held mit dem wahren hat, empfinden sollte: so wird er ein Misvergnü-[557]gen über die Unähnlichkeit dieser beyden Helden empfinden. Dieses wird nicht so leicht geschehen, wenn der Charakter in den Hauptumständen ähnlich, und nur in Nebenumständen verändert wird. Man pflegt auch von den größten Helden nur ihre Haupttugenden und ihre Hauptlaster im Gedächtniße zu behalten. Unähnlichkeiten, die nicht merklich sind, sind im Absehen auf unsre Empfindung keine Unähnlichkeiten. Dennoch ist es nicht zu läugnen, daß ein Charakter, welcher auch die kleinsten Züge des Historischen nachmalet, deßwegen hoch zu schätzen sey: weil er auch die genausten Kenner der Geschichte, welche die Aehnlichkeit am besten beurtheilen können, befriedigen wird. Hingegen wird ein selbstgemachter Held den größten Vortheil darinnen haben, daß die Züge desselben viel verwegner, und dessen Charakter in der Bildung künstlicher und gefährlicher seyn wird; weil man leichtlich Dinge, die nicht seyn können, malen wird, wenn man Dinge malt, die nicht sind. Man findet die Gemüthsbewegungen viel heftiger und aus-

drücklich in den Gesichtern abgebildet, die der Maler selbst gedichtet hat, und ein Contrefey, welches nach einem Menschen gemacht ist, zeiget hingegen mehrentheils Gelassenheit, oder doch nur gelinde Gemüthsbewegungen. Es ist also eine erlaubte Kühnheit, seine Helden selbst zu machen, wenn sie nur die Geschichte nicht offenbar Lügen strafen. Es ist keine Kunst, seiner Einbildung den Zügel schießen zu lassen, und sein Hirngespinst alsdann unter dem ersten Namen zu verkaufen, der einem in das Maul kömmt. Und es ist eine lobenswürdige Mühsamkeit, die innersten Winkel der Geschichte [50] zu durchstören, und den alten [558] Helden wieder lebendig zu machen. Wer das erste thut, der wird leicht unwahrscheinlich: wer das andre thut, ist es schon, und wer den dritten Weg erwählet, der ist sicher, es nicht leicht zu werden.

Unser Gryph ist diese letztere Bahn gegangen, und sein Gedicht ist der Wahrheit auf dem Fuße nachgefolgt. Ich muß es gestehen, ich finde nirgends, daß er seinen Helden so vollständige Bilder von einander in den Mund geleget. Aber ihre Gemüthsbeschaffenheit entdecket sich in ihren Thaten, und man sieht mit leichter Mühe, daß er die Charaktere, die er nicht vorgeschrieben, in den Gedanken behalten.

Den Kaiser Leo begleitet überall das furchtsame Wesen eines Tyrannen, welcher vor demjenigen zittert, der ihn auf den Thron gesetzet hat, und ihn wieder herunter werfen will. Alle seine Handlungen, sind so weichlich und unentschlossen, als der Anfang seiner Regierung gewesen war, da er sich nicht hatte entschließen können, Kaiser zu werden: bis ihm dieser Michael, der ihn itzt vom Throne stoßen will, den Degen auf die Brust gesetzet, und ihn dazu gezwungen; und bis die gestickten Schuhe, die ihm der Kaiser, der vor ihm regierte, zuschickte, ihn überzeugten, daß jener sich noch mehr vor ihm fürchtete, als er sich vor jenem. Die Wollust macht ihn furchtsam, die Furcht macht, daß er den Tod seiner Feinde wünscht, und verhindert ihn doch, seinem Wunsche eine Gnüge zu thun. Die erste Nachricht von Michaels Verrätherey erwecket bey ihm die Vorstellung von allem,

was bey der Regierung nur vorkommen kann, das der Wollust wehe thut, und mehr Klagen als Zorn.

[559] Was ist ein Prinz doch mehr, als ein gekrönter Knecht?
Den jeden Augenblick was hoch, was tief, was schlecht,
Was mächtig trotzt und höhnt, den stets von beyden Seiten,
Neid, Untreu, Argwohn, Haß, Schmerz, Angst und Furcht bestreiten.
[51] Wem traut er seinen Leib? weil er die lange Nacht
In lauter Sorgen theilt und für die Länder wacht,
Die mehr auf seinen Schmuck als rauhen Kummer sehen,
Und, weil ihn nicht mehr frey, was Ruhm verdienet, schmähen.
Wen nimmt er an den Hof? Den, der sein Leben wagt,
Bald für, bald wider ihn, und ihn vom Hofe jagt,
Wenn sich das Spiel verkehrt.

Und in diesen Klagen verräth er seine ganze Politik, wie sie von einem furchtsamen zu vermuthen ist.

Man muß den Todfeind ehren,
Mit blinden Augen sehn, mit tauben Ohren hören.
Man muß, wie sehr das Herz von Zorn und Eifer brennt,
In Worten sittsam seyn, und den, der Regiment
Und Kron mit Füßen tritt, zu Ehrenämtern heben.

Er stellet sich hierauf alle Möglichkeiten fast als gegenwärtig vor, die nur erfolgen könnten, wenn er sich an dem Michael vergriffe. Und endlich läßt er sich den Schluß recht abdringen, daß man den Michael gefangen setzen solle, wenn er auf seinem Vorsatze beharren sollte. Endlich versammlet er Richter, und verklagt den Michael, und giebt der Sache allen möglichen Schein. Er will ihn auch nicht öffentlich hinrichten lassen. Unterdessen hat er keine gewisse Beweise, als seine Furcht und die unbedachtsamen und stolzen Reden Michaels. Da das Urtheil abgefasset ist; so vergnügt er sich selber über seinen Schluß.

[560] So donnert, wenn man euch nach Kron und Zepter steht,
Ihr, die ihr unter GOtt, doch über Menschen geht:
Hier spiegelt euch, die ihr zu dienen seyd gebohren.

Sogleich aber befällt ihn seine Furcht wieder.

Jedoch was reden wir?
Wem traut man? wandeln wir als frey von Angst allhier?

Weil er noch Othem schöpft, durch dessen Tod wir leben? [52]
Hochnöthig; daß wir selbst genauer Achtung geben,
Wie diese Pest vergeh. Uns hat die Zeit gelehrt,
Wie schnell es der verseh, der nicht mehr sieht, als hört,

Seine Gemahlinn bittet den Tod Michaels aufzuschieben, und er hat bey aller seiner Angst nicht die Beständigkeit, es ihr zu versagen, sondern gewährt ihr es noch mit den Worten:

Dein Wünschen werd erfüllt,
Mein Leben, aber ach! daß hier kein Warnen gilt.
Du wirst die Stunde noch, du wirst die Gunst verfluchen,
Und schelten, was wir thun, auf dein so hoch Ersuchen.

Er verschiebt also den Tod seines Feindes, und verlängert seine Qvaal. Da er einschläft, sieht er einen Geist, und da er wieder erwacht, läuft er nach dem Gefängnisse. Hier macht ihm der ruhige Schlaf des Michaels, und seine Pracht, neue Unruhe, kurz, das Leben und die Gemüthsart eines wollüstigen Tyrannen ist in allem sehr genau geschildert,

Der nur auf heißen Mord bey kalten Nächten denket,
Den unser Tod ergetzt, den unser Leben kränket,
Der aus dem Kaiser sich zum Kerkermeister macht,
Und ärger denn ein Sklav um meine Fessel wacht.

[561] Michael, der Verräther des Kaisers ist durchgehends als ein Mann gebildet, welcher fühlet, daß man ihn fürchtet, welcher ein recht blindes Vertrauen auf seine Verdienste hat, und welcher glaubt, daß es ihm gar nicht fehlschlagen dürfte. Er ist einen so schwachen Kaiser als Leo, und ein Werk seiner eignen Hände überdrüßig. Es dünkt ihn, als wenn man nicht genug aus ihm machte. Und dieses ist schon genug, ihm das Schwerdt in die Hände zu geben.

Wer sind wir? sind wir die, [53]
Vor den der Barbar oft voll Zittern auf die Knie
Gesunken? vor den sich so Parth, als der entsetzet,
Der, wenn er fleucht vielmehr, als wenn er steht, verletzet.
Wer sind wir? sind wir die, die oft in Staub und Noth
Voll Blut, voll Muth und Geist gepocht den grimmen Tod?
Die mit der Feinde Fleisch das große Land bedecket?
Und Sidas umgekehrt, und in den Brand gestecket,

Was uns die Waffen bot? und schlafen itzund ein,
Nun ieder über uns schier will Tyranne seyn?
Ihr Helden wacht doch auf! kann eure Faust gestehen,
Daß Reich und Land und Stadt so will zu Grunde gehen;
Weil Leo sich im Blut der Unterthanen wäscht,
Und seinen Gelddurst stets mit unsern Gütern löscht.
Was ist der Hof nunmehr, als eine Mördergruben,
Als ein Verräther Platz, ein Wohnhaus schlimmer Buben?
Wer artig Pflaumen streicht, und angiebt, wen er kann,
Den zieht man Fürsten vor: ein unverzagter Mann,
Der ein gerüstet Heer oft in die Flucht geschlagen,
Steht unbekannt und schmacht.

Und fast eben, wie er gegen seine Mitverschwornen redet, redet er auch mit dem Vertrauten des Kaisers, welcher sich etwas misvergnügt stellet. Vor dem Gerichte redet er von seinen großen Thaten, und leug=[562]net sein Vorhaben so kühn, als er es vorher kühn zu erkennen gegeben. Er lästert bis auf den Höchsten. Und da sein Urtheil aufgeschoben wird, läßt er seine Gedanken noch im Gefängnisse blicken. Unterdessen kann er auch wieder niedrig bitten, und alles, was heilig ist, gilt ihm gleich, es zu seinem Absehen zu misbrauchen.

Theodosia hat die gewöhnliche Barmherzigkeit und Andacht ihres Geschlechts, welche sich ein Gewissen macht, einem Verurtheilten am Weyhnachtsheiligenabende sein Recht thun zu lassen; welche durch ihre grausame Barmherzigkeit
[54] sich selbst und ihrem Gemahl ohne ihren Willen schaden thut; und welche sich durch die Priester regieren läßt, als ob alles, was auch in weltlichen Dingen aus ihrem Munde geht, heilige Wahrheiten wären.

Will man nun sagen, daß Gryph mit Wissen und Willen seine Charaktere so genau beobachtet hat: so sieht man an ihm einen Mann, der nicht minder als Shakespear hoch zu achten ist: ob er gleich seine Kunst mehr als jener verstecket hat. Sagt man aber, daß er unvermerkt so natürlich geworden, indem er der Geschichte gefolget: so sieht man, was es für ein Vortheil ist, sein Vorbild recht aufmerksam vor Augen zu haben.

Dieses kann ich unterdessen nicht läugnen, der Engel=

länder hat einen großen Vorzug in den verwegnen Zügen, dadurch er seine Charaktere andeutet, welcher Vorzug eine Folge der Kühnheit ist, daß er sich unterstanden, seine Menschen selbst zu bilden, und welchen wenigstens ein andrer so leicht nicht erlangen wird. Denn wir sehen eines theils einen Charakter [563] den wir selbst machen, allezeit vollkommner ein, als einen solchen, den wir aus der Geschichte nehmen. Andern theils aber ist derjenige, welcher so bedachtsam ist, und auf der eingeschränkten Bahn gehet, die ihm von den Geschichten gelassen worden, selten kühn genug, etwas dergleichen zu wagen. | Ein solcher Zug ist in dem Shakespear dieser von dem Caßius, welchen der Verlust seiner Freyheit in eine Verzweiflung setzet, die seinem hitzigen Charakter gemäß ist. Er erzählet in der Nacht, die voller Ungewitter vor dem Tode Cäsars vorher gehet, dem Casca:

Ich wandle lange schon die Gassen auf und ab,
Weil ich mich der Gefahr der Nacht mit Fleiß ergab.
Schaut, Casca, ganz getrost, ganz bloß und unbedecket,
Hab ich dem Donnerkeil den Busen hingerecket.
Ja wenn der blaue Blitz in dicker Finsterniß
Vor meinem Angesicht des Himmels Brust zerriß,
Wenn ich den Wetterstral herunter fahren sahe, [55]
Hab ich mich hingestellt, wohin der Schlag geschahe.

Ein andrer würde schon viel gewagt haben, wenn er ihm nur den Wunsch in den Mund gelegt hätte, daß ihn in dieser Nacht ein Donnerstral hätte treffen mögen, ohne daß er dessentwegen den Caßius selbst etwas weiter hätte thun, und sich recht Mühe geben lassen, daß ihn derselbe treffen möchte.

Die strenge Tugend des Brutus, und die Redlichkeit seiner Absichten läßt sich nicht besser in das Licht setzen, als dadurch, daß er keinen Schwur bey ihrer Verbindung für nöthig achtet; weil er glaubt, daß sie alle mit solchem Eifer das gemeine Wohl suchen, als er selber.

[564] Wollt ihr ein Römisch Herz, das Leiden unsrer Seelen
Den Misbrauch dieser Zeit für schwache Gründe zählen;
So brecht bey Zeiten ab: so lauf ein jeder gleich
Ins faule Bett zurück; laßt des Tyrannen Reich

In hochgesetzner Pracht nur toben, rasen, wettern,
Und jeden unter uns nach seinem Loos zerschmettern.
— — — — — — —
Was für ein andrer Eyd? was für Verbindungspflicht
Als daß sich Ehrlichkeit mit Ehrlichkeit verspricht.

[56] Desgleichen, als man den Anton auch umbringen will.

Schlägt man die Scheitel ab und hackt die Glieder klein:
So scheint es Zorn im Tod und Misgunst nach dem Leben.
Anton ist für ein Glied von Cäsarn ausgegeben.
Laßt uns doch Opferer und keine Fleischer seyn,
Wir all empören uns auf Cäsars Geist allein.
— — — — — — —
O wäre Cäsars Geist allein doch beyzukommen,
Daß er gezüchtiget und nicht zergliedert sey.

Gleichen Kunstgriff hat Shakespear bey dem Charakter Cäsars angebracht. Dieser will nicht in den Rath gehen, und gleichwohl dem Rathe keine andre Ursache sagen lassen, als daß er nicht will.

Zur Ursach ist mein Will. Ich will und mag nicht kommen.
Das ist dem Rath genug, wenn er nur das vernommen.

Wiewohl auch dieses an dem Shakespear nicht zu loben ist, daß er den Charakter Cäsars allzupralerhaft vorstellet. Denn außer der Stelle, die ich oben von ihm angeführet habe, will ich nur diese noch anziehen.

[57] Gefahr, du must bekennen,
Daß ich gefährlicher als wie du selbst zu nennen,
[565] Weil uns ein Tag zugleich, gleich einem Löwenpaar,
Doch mich zum ältesten und schrecklichsten, gebahr.

Es muß ein unsinniger und nicht bloß ein verwegener und eingebildeter Mensch seyn, welcher glaubt, daß die Gefahr sich vor ihm fürchte; oder was endlich Cäsar unter diesen Worten, welche gar keinen vernünftigen Verstand haben, sagen will. Wir hatten uns vorgenommen, den Charakter Antons noch insbesondere durchzugehen. Aber wir wollen unsern Leser hierinnen auf das Stück selbst verweisen. Wenn der Leser seinen Ohren einen kleinen Zwang anthun, und sich bey einer etwas gezwungenen Uebersetzung ein weit lebhafteres und natürlichers Original vorstellen will: so

wird er gewiß, wenn er die Untersuchung der Charaktere liebt, dem Uebersetzer seine Mühe Dank wissen.

Ungeachtet wir bekennen, daß diese kühnen und doch sehr nachdrücklichen und lebhaften Züge eines Charakters, bey Gryphen nicht so häufig sind; so findet man dieselben doch eben auch. Und hierunter gehöret die Aufführung des Michael Balbus, daß er mitten im Gefängnisse sich als zukünftigen Kaiser verehren läßt. Leo drückt dieses also aus:

Was schauten wir nicht an? Er schlief in stolzer Ruh
Ganz sicher, sonder Angst. Wir traten näher zu,
Und stießen auf sein Haupt. Doch blieb er unbeweget
Und schnarchte mehr denn vor — — —
Nicander. Als der der sich entfreyt von Angst und Ketten hält.
Leo. Dieß wieß die Ruhstadt aus, an welcher nichts zu finden,
Als Purpur und Scarlat, Vorhang, Tapet, und Binden ꝛc.
— — — — — — —
— — Sein Kerker ist mehr, denn ein fürstlich Zimmer [58]
Und dünkts euch fremde, daß sich unser Geist bekümmer.
— — — — — — —
[566] Der Papias, dem wir den Mörder anbefohlen,
Spielt auf dem Trauerplatz auch, und stehet unverholen
Dem Erzverräther bey. Er schlief vor seinem Fuß,
Weil ja der neue Prinz auch Cämmrer haben muß.

Wie schön schicket sich nicht diese Aufführung zu einem verwegenen Kopfe, der auf seine Macht trotzt, und glaubt, daß er alles thun kann. Wir reden von diesen Umständen ohne Absicht, ob sie aus den Geschichten genommen sind oder nicht. Denn wenn sie daraus genommen sind, so ist es künstlich, sie mit demjenigen, was man selbst erfindet, zusammenzusetzen, und wenn sie nicht daraus genommen sind: so ist es künstlich, solche Dinge zu erfinden, die sich zu demjenigen, was man aus den Geschichten erzählet, genau schicken.

Wir sollten nunmehr die Gemüthsbewegungen, die beyde ausgedrücket haben, gegen einander halten, und wir würden hier die schönste Gelegenheit haben, zu zeigen, daß in der Sprache der Leidenschaften ihre größte Aehnlichkeit bestünde. Wir wollen uns aber begnügen, ein einiges Exempel davon anzuführen, und derjenigen Stelle die wir oben von dem

Anton, der bey Cäsars Leiche redet, eingerücket haben, eine andre entgegen setzen, wo Michael bey seinem Holzstoß redet, und eben so Unglück bey demselben wünschet, als Anton es bey Cäsars Leiche prophezeihet.

Ihr Geister, die die Rach ihr hat zu Dienst erkiest,
Wofern durch letzten Wunsch was zu erhalten ist,
Wo einer, der itzt stirbt, sofern euch kann bewegen,
Wofern ihr mächtig Angst und Schrecken zu erregen:
So lang ich euch hervor aus eurer Marterhöl,
Wo nichts, denn Brand und Ach. Gönnt der betrübten Seel,
[567] Was nicht zu weigern ist. Es müsse meine Schmerzen
Betrauren der sie schafft, und mit erschreckten Herzen
Den suchen, den er brennt. Es müsse meine Glut
Entzünden seine Burg, es müß aus meinem Blut
[59] Aus dieser Gliederasch, aus den verbrannten Beinen
Ein Rächer auferstehn und eine Seel erscheinen,
Die voll von meinem Muth, bewehrt mit meiner Hand,
Gestärkt mit meiner Kraft, in den noch lichten Brand,
Der mich verzehren muß, mit steifen Backen blase;
Die mit der Flamme tob und mit den Funken rase,
Nicht anders, als dafern die schwefellichte Macht
Durch Wolk und Schlösser bricht: der schwere Donner kracht;
Die mir mit Fürstenblut so eine Grabschrift setze,
Die auch die Ewigkeit in künftig nicht verletze.

Beyde, so wohl Shakespear als Gryph sind in ihren Gemüthsbewegungen edel, verwegen, und noch etwas über das gewöhnliche Maaß der Höhe erhaben. Beyde sind auch zuweilen schwülstig und verfallen auf weit ausgeführte und weithergeholte Gleichnisse, wovon wir hernach weiter reden wollen. Der Unterscheid zwischen beyden ist in ihren Gemüthsbewegungen bloß dieser, daß Shakespear zwischen jeglicher Gemüthsbewegung einigen Raum läßt; Gryph aber alles zu Gemüthsbewegungen machen will, und dadurch, wenn die Materie dazu zu schwach ist, in etwas übersteigendes und lächerliches fällt. Zum Exempel können vor andern die beyden gezwungene Verse dienen, wo Leo, und Theodosia zärtliche Namen mit einander wechseln.

Theod. Mein Licht.
Leo. Mein Trost.
Theod. Mein Fürst.

Leo. Mein Engel,
Theod. Meine Sonn.
Leo. Mein Leben.
Theod. Meine Lust.
Leo. Mein Aufenthalt und Wonn.
Wie so betrübt mein Herz.

[568] Welche Tändeleyen, die auf einem Schauplatze, ohne lächerlich zu werden, nicht ausgesprochen werden können, weit unter der schönen Zärtlichkeit der Portia und des Brutus im Shakespear sind.

Wir könnten ebenfalls eine nicht unangenehme Ver-[60]gleichung zwischen den Sittensprüchen dieser beyden Dichter machen, welche bey beyden pathetisch sind. Bey dem Shakespear aber scheinet überall eine noch tiefere Kenntniß der Menschen hervorzuleuchten, als bey dem Gryph. Obgleich die Sittensprüche auch bey diesem Letztern deßwegen nicht gemein sind.

Aber wir müssen unsern Leser nicht zu lange aufhalten, und dennoch müssen wir auch noch was von den Fehlern dieser beyden Leute erwähnen. Damit wir nicht Dinge über die maßen zu loben scheinen, welche doch auch aus vielen Gründen getadelt zu werden verdienen.

Einen Fehler hat Shakespear vor Gryphen, außer denenjenigen, die die Einrichtung und die drey Einheiten eines Trauerspiels betreffen, zum voraus; daß er nämlich die edlen Regungen, die er erwecket, durch niedrigere Bilder immer wieder einreißet, und daß er einem nicht zuläßt, ihn lange ungestört zu bewundern. Der erste Auftritt ist gleich ein Zeuge davon, und der wo Casca erzählet, was dem Cäsar bey den Lupercalien begegnet, ist nicht besser. Es kann seyn, daß verschiedenes darinnen ganz natürlich ist, aber ein Poet, der Trauerspiele schreibt, thut es, um in seinen Zuschauern edle Regungen und Leidenschaften, vermittelst der Nachahmung zu erwecken: und alles, was dieses hindert, ist ein Fehler, es mag so gut nachgeahmet seyn, als es will. Eben deßwegen verban-[569]net man daraus alle gemeine Reden großer Herren, auch so gar alle bons mots großer Herren, die etwas an sich haben, das zum

Lachen beweget, damit dieser Entzweck erhalten werde. Die Natur dient also nicht zur Entschuldigung, wenn man großen Herren schlechte Redensarten und Schimpfwörter in den Mund leget. Zu diesem Fehler kommen auch viele kalte Scenen bey dem Shakespear. Hieher gehöret, wenn Brutus den Lucinus eine Lampe in seine Studierstube setzen, und hernach ihn in den Calender sehen heißt, wenn er seinen Schlafpelz fodert, wenn Cinna, der Poet, unter den [61] Pöbel fällt, wenn ein Poet zu den uneinigen Feldherren ins Zelt dringet; wenn man auf dem Schauplatze eins auf gute Freundschaft trinkt, und was dergleichen mehr ist: Sonderlich aber, wenn man einander vielfältig fragt; was die Glocke geschlagen? gerade, als ob es in Rom Schlaguhren gegeben hätte.

Ein Fehler, den beyde mit einander gemein haben, ist das Schwülstige, das sie zuweilen haben, welches insonderheit in hochgetriebenen Gleichnissen besteht. Ein ganz außerordentliches Exempel davon ist p. 67. im Shakespear,

> Du braver edler Hirsch! hier wurdest du gefället,
> Die Jäger stehen hier, die deinen Leib zerkerbt,
> Mit deinem Schweiß genetzt, in deinem Blut gefärbt;
> O Welt, du warst der Wald, wo dieser Hirsch gestanden,
> In diesem Helden war, o Welt, dein Herz vorhanden,
> Hier liegt er als ein Wild von Fürsten umgebracht.

Zumal da sich dieser unvergleichliche Einfall wahrscheinlicher weise, und wie es der Uebersetzer angenommen, auf das Wortspiel zwischen Hart der Hirsch, und Heart das Herz gründet.

> [570] O World! thou wast the Forest to this Hart
> And this indeed, o World, the Hart of thee.

Ich will vieler andern Stellen nicht gedenken. Insonderheit ist p. 29. die Rede des Brutus ein Meisterstück davon, welches wohl die Zuschauer auf die Gedanken [62] bringen sollte, daß Brutus in seiner Tiefsinnigkeit vollends wahnwitzig geworden wäre.

Gryph hat nicht wenig Gleichnisse: deren aber keines, wie mich dünkt, schwülstiger ist, als dieses p. m. 17.

Wer neben uns um Lob mußt in den Zelten liegen,
Und suchen, was uns ward, verkleinerte die Schlacht,
Die Palm und Lorberkranz auf dieses Haupt gebracht.
So wird die erste Flamm, eh sie sich kann erheben,
Mit dunkelvollem Dunst und schwarzem Rauch umgeben;
Bis sie sich selbst erhitzt und in die Bäume macht,
Daß der noch grüne Wald im lichten Feuer kracht.
Doch wie der scharfe Nord die Glut mit tollem Rasen
Indem er dämpfen will, pflegt stärker aufzublasen;
Wie ein großmüthig Pferd, wenn es den Streich empfindt,
Durch Sand und Schranken rennt: so hat der strenge Wind
Der Misgunst uns so fern, trutz dem es leid! getrieben,
Bis unter diesem Fuß sind Feind und Freunde blieben.

Gryph ist etwas öfter schwülstig als Shakespear, und Shakespear ist es in höherm Grade, wenn man nur dasjenige, was undeutsch in dem Gryph ist, abthut, und die Gedanken sodann in ihrem Lichte betrachtet. Denn es geschieht sehr oft, daß man Gedanken, wo einem viel Bilder vorkommen, und wo einem die Verbindung derselben unter einer dunkeln Wortfügung verstecket wird, für schwülstig hält, welche so gleich ihre Schwulst verlieren, so bald sie nur [571] in eine deutliche Periode gesetzet werden; weil man dasjenige schwülstig nennet, wo hohe Bilder ohne gnugsame Verbindung zusammen gebracht werden, und es eben so leicht geschehen kann, daß man die Verbindung nicht sieht, als daß keine da ist.

Endlich sind auch beyde in Affecten bisweilen zu ge- [63] künstelt: sie bringen Gleichnisse an, wo niemand leicht mit Gleichnissen reden wird; und wenn sie sie auch am rechten Orte anbrächten, so bringen sie sie öfters und weitläuftiger an, als die Natur zuläßt. Insonderheit ist Gryph in diesen Fehler noch öfter als Shakespear gefallen.

Ueberdieses spielen sie beyde zuweilen mit weitgesuchten Gedanken. Z. E. Shakespear gleich im ersten Auftritte.

Lauft, gute Landesleut, eilt: weint einen Zährenfluß
Vor dieß Verbrechen aus. Hohlt eure Mitgesellen,
Führt sie zur Tyber hin, gießt bittre Thränenwellen
An allerseichtsten Ort in diesen Strom hinein,
Bis er sein Ufer küßt, wo sie zum höchsten seyn.

Gryph ist noch nicht so arg, doch zu tadeln, wenn Theodosia sagt:

Du schwefellichte Brunst der donnerharten Flammen,
Schlag los! schlag über sie, schlag über uns zusammen!
Brich, Abgrund, brich entzwey, und schlucke, kann es seyn,
Du Kluft der Ewigkeit, uns und die Mörder ein.
Wir irren. Nein! nicht sie! nur uns, nur uns allein.
Sie auch. Doch fern von uns.

Diese ganze Seite ist mit solchen unnatürlichen Ausdrückungen eines großen Schmerzens vermischet.

[64] [572] Ich glaube nunmehr, daß ich dem Shakespear sein völliges Recht habe widerfahren laßen, und daß diejenigen, die alte Poeten lieben, wo mehr ein selbstwachsender Geist als Regeln herrschen, und die sich nicht abschrecken lassen, etwas rauhes zu lesen, und die Tugenden eines Poeten zu bewundern wissen, ohne seine Fehler hochzuachten; eine genauere Vergleichung dieser beyden Leute mit vielem Vergnügen machen werden. Ich habe weder Platz noch Lust gehabt, ihnen alle Schönheiten dieser großen Leute zu zeigen: und noch weniger haben wir diesen Platz anfüllen wollen, mehr Fehler von ihnen anzuführen, woran mehr ihre Zeiten als sie selber Schuld haben.

# Abhandlung,

## daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse.

[Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes 5. Stück 1745. 1, 499—511 = Werke 3, 163—176]

[499] Wenn ich itzt überall den Namen der Nach- [167 ahmung der Natur höre; wenn hier ein ungelehrter, dort ein schöner Mund die Fehler der Dichter ins Licht zu setzen weis; wenn ich öfters einen Menschen, von dem ich kaum vermuthete, daß er das Wort Comödie, richtig schreiben könnte, etwas verlachen sehe, womit vor einigen Jahren auch eingebildete Kunstrichter zufrieden gewesen seyn würden: So tröstet mich dieses über das Händeklatschen des Pöbels, welches ich bessern und edlern Stellen vorgespart wissen wollte, als diejenigen sind, welche es am öftersten erregen. Ich hoffe noch immer in Deutschland ein Athen oder wenigstens ein Paris, wo der Geschmack in der Dichtkunst den Geschmack im Umgange reiniget, und wo man schöner sprechen, gesitteter scherzen und von ernsthaften Dingen lebhafter reden lernet. Meine Hoffnung hat keinen blossen patriotischen Wunsch zum Grunde, und sie ist ziemlich wahrscheinlich, da man sein Vergnügen in einer Sache suchet, die auch bey denen, wo sie den Willen nicht verbessern kann, wenigstens den Verstand schärfet, und vollkommner machet. Unterdessen ist der wahre und vollständige Begriff der [500] Nachahmung so ausgebreitet nicht, als der Name derselben. Ein Wort, welches der

Quell so vieler schönen Wissenschaften ist, welches die Werke der Baumeister schmücken, welches dem Pinsel des Malers Gesetze geben, welches den Bildhauer Menschen aus Steinen machen lehren, und welches die Reime des Dichters mit reizenden Bildern beseelen soll, gehet überall in dem Munde der Menschen herum, ohne daß die Kraft eines solchen [168] Wortes in dem Verstande derselben erkannt wird. Ich würde verwegen seyn, wenn ich in den engen Schranken einer Abhandlung einen Begriff deutlich machen wollte, dessen Weitläuftigkeit nicht einmal der Raum eines Buches zu fassen scheinet, und welcher, wofern eine einzige Sache in den schönen Wissenschaften weitläuftig abgehandelt zu werden verdienet, das erste Recht hat, in einem besondern Buche ausgeführt zu werden. Ja, daß ich es aufrichtig gestehe, so habe ich nicht einmal die Zuversicht zu mir selbst, daß ich die zureichende Geschicklichkeit besäße, wenn mir auch der Raum nicht fehlte. Gleichwohl reizt mich meine Neigung zur Dichtkunst, die mich, wofern ich mich recht kenne, niemals verlassen wird, meine Kräfte mit Verachtung der Gefahr, die ich dabey laufe, daran zu versuchen, und mich wenigstens an den Beweis einer Regel der Nachahmung zu wagen, welche von vielen bisher mehr unvermerkt beobachtet, als deutlich erkannt worden ist. Man soll, nämlich, zuweilen die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, unähnlich machen.

[501] Ich verlange von meinen Lesern itzt allein, daß sie mich nicht eher verdammen sollen, als bis ich dieses bewiesen habe. Denn daß sie mir eher glauben sollten, eher mein Satz bewiesen ist, darf ich nicht leicht vermuthen.

Ich unterstehe mich also, zu behaupten, daß man zuweilen die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, unähnlich machen soll. Ist es denn also möglich, daß in einer Sache Aehnlichkeit und Unähnlichkeit beysammen seyn sollen? So ist die Nachahmung nicht ein Werk, welches man bloß darum unternimmt, daß man ein Bild hervorbringen möge, welches seinem Vorbilde ähnlich ist; ein Werk, welches desto vollkommner ist, ie mehr Eigenschaften die nachgeahmte

Sache von der wahrhaften an sich nimmt, welches desto mehr vergnügt, ie näher es ihr kömmt, und welches desto weniger gefällt, ie mehr es sich von ihr entfernt, ja welches uns so gar Misvergnügen machet, wenn wir Unähnlichkeiten daran wahrnehmen? Ich gestehe dieses alles zu, und wenn man [169] noch etwas von mir verlangt, welches aus eben diesen Gründen fließt: So will ich es auch so gleich zugestehen.

Wohin werde ich also flüchten? Und womit werde ich mich von dem Vorwurfe retten, daß ich mir selbst widerspreche? Vielleicht habe ich mir schon vorher dadurch eine Ausflucht aufbehalten, daß ich sage, man solle das Nachbild dem Vorbilde unähnlich machen. Ich werde mich vielleicht deutlicher erklären. Ich werde nur sagen wollen, daß man es ihm zuweilen nicht ganz ähnlich machen solle; [502] daß man manchmal genöthiget sey, einige Eigenschaften seines Vorbildes zu unterdrücken; daß man das Eckle eines alten Weibes nicht mit abmalen solle, wenn man das Häßliche daran beschreiben will; daß es der Leser dem Dichter wenig Dank wissen werde, wenn er nach dem Exempel einiger von unsern Poeten die Haare ihres Bartes mit unreinen Schäden der Haut vermischt, und seinem Leser alle Wollust verderbt, die ihm die angenehmen Bilder des Gedichtes erwecken.

Ich will mit meinen Lesern aufrichtig umgehen. Ich will mir alle Ausflüchte verschliessen, welche hernach meinem Satze einen andern Verstand geben könnten, als es anfangs geschienen hat. Dieses ist nicht das einzige, was ich verlange; sondern ich bin überzeugt, daß man die Umstände seines Vorbildes zuweilen anders vorstellen muß, als sie wirklich sind; daß man öfters nur wenige Züge von derjenigen Sache, die man abschildert, behalten darf; kurz, daß man oft, wenn man nachahmet, die ganze Sache, der man nachahmet, so zu sagen, verwandeln muß. Denn aus welchen Ursachen ahmet man nach? Thut man es, damit man bloß nachgeahmt haben möge, oder unternimmt man eine so künstliche Sache nicht um ihrer selbst, sondern um eines entfernteren Endzweckes willen? Ist das erstere die [170] wahre Ursache: So ist derjenige im Nachahmen der aller-

vollkommenste, welcher sein Vorbild nicht abschildert, sondern von neuem erschafft, welcher wenn er einen Garten zum Gegenstande seiner Nachahmung wählen soll, denen, die er dadurch er=[503]getzen will, nicht ein Bild eines Gartens zeigt, sondern einen wirklichen Garten hinbaut, und welcher nicht durch einen verführerischen Betrug, sondern durch die Wahrheit selbst, die andern überredet, daß sie diejenige Sache finden, welche nachgeahmt worden ist. So hoch ich auch die Nachahmung schätze: So kann ich sie doch nicht unter die hohen und würdigen Dinge rechnen, die man, wie die Tugend, bloß um ihrer selbst willen unternehmen muß.

Ich will von meinen Lesern zuerst nur wenig fodern. Man wird mir wenigstens so viel zugeben, daß man die Nachahmung deswegen unternimmt, damit andre die Aehnlichkeit derselben wahrnehmen mögen. Dieses ist der letzte Endzweck des Nachahmens noch nicht. Aber er ist derjenige, durch welchen die übrigen erhalten werden. Eine Nachahmung ist todt, welche von niemanden beobachtet wird, und belohnet demjenigen seine Mühe sehr schlecht, dem sie ihren Ursprung zu danken hat. Ist es aber wahr, daß wir nachahmen, damit andre die Aehnlichkeit unsrer Bilder mit ihren Vorbildern bemerken, so müssen wir so nachahmen, daß unser Bild mit dem Begriffe, welchen andre von dem Vorbilde haben, übereinkömmt. Denn nach ihren Begriffen werden sie uns richten, und unsre Bilder entweder als ähnlich loben, oder als unähnlich tadeln und verachten. Wovon hat man aber Begriffe, die mit der Sache selbst genau übereinkommen? Zur Noth von demjenigen, was zu unsern Zeiten geschieht, und auch von diesem nicht allezeit. Ahmet man aber wohl dem am meisten nach, was zu [504] unsern Zeiten geschieht? Wo bleiben denn die Helden des Alterthumes, die man auf unsern Schaubühnen lebendig machet?
[171] Kann sich unter uns, die wir uns der Gelehrsamkeit widmen, ich will nicht sagen, unter dem Volke iemand rühmen, daß er den wahren Agamemnon, den wahren Achilles, den wahren Brutus' kennet. Die Zeit, die den Ruhm der Menschen, wenn er geringe ist, noch mehr verringert, wenn er aber

groß ist, vermehret und höher hebt, hat diese Helden in unsern Gedanken weit über ihr gewöhnliches Maas vergrössert. Ihr Menschliches ist an ihnen gestorben, und ihr Göttliches lebt allein noch in unsrem Angedenken, und es lebet nicht nur, sondern es hat auch von der Zeit, die sonst nichts unverzehrt läßt, seinen Zusatz erhalten. Entfernte Dinge verkleinern sich vor unsern Augen, aber entfernte Helden sehen in unsern Gedanken allezeit grösser aus. Ja, wie wollen wir sagen, daß wir nicht falsche Begriffe von den Helden der vergangnen Zeiten haben, da wir überhaupt von den gekrönten Häuptern selten richtig denken? Es ist billig, daß uns die Ehrfurcht hindert, an den Göttern dieser Welt den Menschen wahrzunehmen. Die Pflicht billiget so gar die falschen Begriffe von unsern Beherrschern, weil sie unsern Gehorsam befördern; und unsre Vorurtheile von den Grossen der Welt sind glücklich, weil wir uns unglücklicher schätzen würden, wenn wir diejenigen, die über uns sind, uns gleich schätzten. Kurz, wir haben von einem grossen Theile der Dinge, denen wir nachahmen, falsche Begriffe. Sagt man, daß nur der Pöbel sich durch den Schein [505] blenden lasse, und die Helden sich grösser vorstelle, als sie es verdienen: So werden sehr wenige seyn, die in diesem Falle nicht zum Pöbel gehören. Gesetzt, man bestreitet seine Vorurtheile, und findet ein Mittel, die Vornehmen zu betrachten, ohne von ihrem Glanze geblendet zu werden. Wie lange können wir wohl dieses Glas, welches ihnen die Stralen benimmt, vor den Augen behalten? Unser Verstand dringt auf einige Minuten in ihre Cabinette. Er sieht darinn eben so wohl, als in den Zimmern der Niedrigen, hier einen Tartüffe, dort einen George Dandin, dort einen Sganarelle. Aber kaum wird unsre Einbildungskraft rege gemacht: So messen wir dem Rufe wieder Glauben bey, den wir vorher eines falschen Berichts beschuldigten, und wir [172] können die Bilder nicht verlöschen, die wir uns aus der allgemeinen Meynung der Leute gemacht haben. Ich brauche die Grossen und die Helden in der Welt, nicht aus einem Mangel der Ehrfurcht gegen sie, sondern, weil sie die vor-

nehmsten Gegenstände der Nachahmung sind, nur zum Exempel; zu zeigen, wie falsch die Bilder sind, welche unsre Einbildungskraft von denen Dingen hat, denen wir insgemein nachahmen. Wenn wir die Beschaffenheit der Begriffe der Menschen untersuchen, so werden wir sie in noch mehrern Dingen falsch befinden. Auch so gar da, wo wir mit dem Verstande zur Wahrheit durchgedrungen sind, wird unsre Einbildungskraft unsrem Verstande noch wiedersprechen. Wir werden anders urtheilen, wenn wir die wahre Beschaffenheit der Sache untersuchen, und anders, wenn wir Vor-[506]bild und Bild in unsern Gedanken gegen einander halten. Wir wissen, wie oft es Grosse gegeben, die sich von der gewöhnlichen Pracht ihres Standes losgerissen. Wer kann sich aber enthalten, daß er sich einen Helden nicht insgemein mit einer ganzen Last von Kostbarkeiten, mit Gold und Edelsteinen, bedeckt vorstellet? Wenn also unsre Begriffe öfters falsch sind, und wenn wir dennoch die Bilder, die wir durch die Nachahmung hervorbringen, den Begriffen der Menschen ähnlich machen müssen: So folgt nothwendig, daß diese Bilder der Sache, der wir nachahmen, nicht nur zuweilen, sondern so oft unähnlich seyn müssen, als die Begriffe, nach denen die Menschen unsre Bilder beurtheilen werden, den Sachen selbst unähnlich sind.

Warum will man aber, daß andre Leute die Aehnlichkeit unsrer Nachahmung bemerken sollen? Ich glaube darum, damit sie sich daran vergnügen sollen. Je mehr Vergnügen unsre Nachahmung erweckt, desto schöner ist sie. Also ist es nicht ein Fehler, sondern ein Kunststück, Unähnlichkeit in die Nachahmung zu bringen, wenn mehreres Vergnügen dadurch erhalten wird, wenn nur derjenige, dem
[173] zu gefallen wir nachahmen, noch immer Aehnlichkeit zu bemerken glaubt, und das Mittel seines Vergnügens, durch unsre Begierde zu vergnügen, nicht umgestossen wird. So oft wir einen Geizigen, einen Heuchler, eine Wiedersprecherinn abschildern: So oft pflegen wir gleichsam einen Herkules zu bilden, in welchen wir, wie die Griechen diesem die Thaten aller Helden beylegten, die Thaten aller Geizigen, aller

Heuch-[507]ler, aller Wiedersprecherinnen zusammenbringen, und auf den wir alles, was nur iemals lächerliches auf solche Personen gefallen ist, zusammenhäufen. Denn niemals hat die Natur weder die Fehler noch die Tugenden der Menschen so vollkommen hervorgebracht, als die Nachahmung; niemals ist eine so schöne Venus gewesen, als der Stein des Bildhauers, der die Schönheiten der Frauenzimmer einer ganzen Stadt in ein einziges Bild zusammenbrachte. Wie kann man aber, wirft man mir ein, sagen, daß etwas einer Sache ähnlich ist, dessen Vorbild nirgends gefunden wird, niemals gewesen ist, und zu keinen Zeiten seyn wird? Wie kann man aber, antworte ich, diese Unähnlichkeit tadeln, welche darum von wenigen wahrgenommen wird, weil sich alle wenigstens solche Thaten, an sich selbst als möglich, einbilden können, obgleich die Menge und Zusammenhäufung derselben allzuvielerley Ursachen voraussetzt, als daß wir sie iemals in dem ganzen Zusammenhange der Welt für möglich halten sollten? Wie kann man diese Unähnlichkeit tadeln; da sie allein fähig ist, uns die Neugierigkeit zu belohnen, derentwegen wir eine Satyre lesen, oder den Schauplatz besuchen, da wir, wenn entweder die Comödie dem gemeinen Leben, oder das gemeine Leben der Comödie vollkommen ähnlich seyn sollte, entweder in der Comödie einschlafen, oder im gemeinen Leben uns beständig aus dem Athem lachen müßten; kurz da wir das Vergnügen, das wir daraus schöpfen, nicht geniessen könnten, wenn der Comödienschreiber von dem Wahren nicht ein wenig abgewichen wäre.

[508] Ist es aber wohlgethan, Unähnlichkeiten in die [174]
Nachahmung zu bringen, wenn man dadurch ein größres Vergnügen erhalten kann: So ist man schuldig, es zu thun, wenn das Vergnügen, das wir suchen, durch die Aehnlichkeit unterbrochen würde. Ob gleich alle Empfindung der Aehnlichkeit Vergnügen erwecken muß, so kann doch dieses Vergnügen nicht bey allen Dingen kräftig und lebendig in uns werden. Der Abscheu vor der Sache, die uns vorgestellt wird, tödtet öfters die Lust, die wir aus der Aehnlichkeit derselben empfinden wollen, und gebiert in uns Wiederwillen

und Ekel, an der Stelle derselben. Sollten uns Raserey, Ohnmacht, und Tod so schrecklich abgebildet werden, als sie in der That sind: So würde öfters das Vergnügen, das uns die Nachahmung derselben gewähren sollte, in Entsetzen verkehrt werden. Das Rächeln und Zücken eines Sterbenden würde die Beherztesten aus ihrem Vergnügen reissen, und die Erinnerung, daß es nur ein Betrug sey, würde zu schwach seyn, unser Gemüth, welches einmal von traurigen Empfindungen voll wäre, wieder aufzuheitern. Soll man diese Vorstellungen aber gar unterdrücken? Wenn man sie, ohne Misvergnügen zu erwecken, nicht völlig nachahmen kann: So kann man sie nicht hinweglassen, ohne den Menschen die lebhaftesten Vorstellungen zu rauben. Es ist kein andres Mittel übrig, als daß wir diese Bilder den Vorbildern unähnlich machen. Ich verlange nicht, daß man unter dem Weinen und Geschrey der Umstehenden, wenn alle seufzen und ausrufen: Ach! er wird blaß! ach! er erstarrt! [509] ach! er stirbt! einen armen Sterbenden, welcher itzt die Augen zuthun sollte, mit seinen schwachen Füssen bemühen und vom Schauplatz abtreten lassen solle, damit er nicht vor den Augen der Zuschauer sterbe. Aber man wird wenigstens dasjenige, was bey dem schrecklichen Augenblicke des Todes noch süsses und sanftes wahrgenommen werden kann; ganz gelinde Bewegungen; ein Hauptneigen, welches mehr einen schläfrigen Menschen, als einen, der mit [175] dem Tode kämpft, anzuzeigen scheinet; eine Stimme, welche zwar unterbrochen wird, aber nicht rächelt, zu der Vorstellung des Todes brauchen können; kurz man wird selber eine Art des Todes schaffen müssen, die sich jedermann wünschen möchte, und keiner erhält.

Wer sollte wohl glauben, daß eben diejenige Gewalt, in den Gemüthern Wiederwillen und Abscheu zu wirken, welche die Raserey, die Ohnmacht und der Tod besitzen, auch der Beleidigung des Wohlstandes zustünde. Und zwar thut dieses nicht allein die Beleidigung desjenigen Wohlstandes, dessen Gesetzgeberinn die Tugend ist; denn so wollte ich mich nicht verwundern, sondern freuen, daß die Tugend

eine so mächtige Herrschaft über die Herzen behauptete. Auch die Furcht vor der Beleidigung eines solchen Wohlstandes, dessen bester Grund öfters die Beqvemlichkeit der Menschen ist, den öfters der Eigensinn eingeführt, und die Gewohnheit bestätigt hat, befiehlt uns, unserm Bilde Züge zu geben, welche dem Vorbilde wiedersprechen. Man [510] wird sagen: Ist es denn nicht erlaubt, Umstände, die der Wohlstand auszudrücken verbiethet, vielmehr durch ein künstliches Stilleschweigen zu bedecken, als durch Unähnlichkeit zu verändern? Es ist wahr, daß es zuweilen erlaubt, öfters aber unmöglich ist. Wie wollen wir es denn bey derjenigen Art der Nachahmung anfangen, wo wir alles auf das genaueste bestimmen müssen; wo wir die Dinge nicht der Einbildungskraft durch die Beschreibung, sondern den Augen durch die Vorstellung zeigen müssen; wo wir zum Exempel, den Amerikaner, wofern wir seine Handlungen nachahmen wollen, auch aufführen müssen, und wo uns doch der Wohlstand verbietet, ihn nackend aufzuführen?

Nunmehr verlange ich erst, daß mir meine Leser glauben sollen, wenn ich sage, daß es Fälle giebt, in welchen uns die Regel der Nachahmung gebeut, nachzuahmen, und das Bild der Sache, die man abbildet, unähnlich zu machen; Und ich glaube, ich habe zugleich gezeigt, wo es die Regel erfordert. Ich habe dargethan, daß es recht sey, unähnlich zu seyn, wenn die Begriffe der Menschen von der Wahrheit [176] abweichen; daß es nützlich sey, wenn das Vergnügen dadurch befördert wird; daß es eine Schuldigkeit sey, wenn man den Menschen dadurch Vorstellungen voll Eckel und Abscheu aus den Augen entziehet, oder wenn der Wohlstand einer vollkommnen Aehnlichkeit zuwieder ist. Aber habe ich dadurch auch vielleicht der Unähnlichkeit zu einer zügel-[511]losen Herrschaft verholfen? Habe ich dadurch vielleicht ein Feld geöffnet, wo man ohne Regel herumirren, und seine Hirngespinste für Nachahmungen verkaufen wird? Nichts weniger, als dieses. Das Verbrechen dererjenigen, die ohne Ursache ihren Nachahmungen Unähnlichkeiten einmischen, würde desto wichtiger seyn, da man so wichtige Ursachen zu Unähnlich-

keiten haben muß. Desto eifriger muß man sich bemühen, seinem Vorbilde nahe zu kommen, wo es die Regel nicht verbietet, damit man durch die übrigen Aehnlichkeiten die regelmäßige Unähnlichkeit des Bildes überdecken und verbergen möge. Denn es macht allezeit Misvergnügen, wenn man die Unähnlichkeit bemerket. Man entschuldiget dieselbe, wo sie der Zwang verursacht, und wo sie einem wichtigern Misvergnügen abhilft. Aber man lobt sie alsdann erst, wenn man sie nicht wahrnimmt, und wenn die Unähnlichkeit selbst Aehnlichkeit zu seyn scheinet. Kurz, es ist kein Verbrechen, die Aehnlichkeit zu übertreten; aber es ist schon ein Fehler, sich merken zu lassen, daß man sie übertreten hat, und seine Unähnlichkeit den Sinnen seiner Richter empfindlich zu machen.

# Abhandlung von der Nachahmung.

[Beyträge zur critischen Historie 29. Stück 1742. 8, 46—75 (§ 1—15); 31. Stück 1743. 8, 371—394. (§ 16—21) und Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste 5. Stück 1745. 1, 415—432. (§ 22—24). = Werke 3, 95—162]

[46] Erster Abschnitt. [107

## Von der Nachahmung überhaupt.

Eine genauere Untersuchung des Begriffes von der Nachahmung habe ich seit langer Zeit für eine Sache gehalten, welche unentbehrlich ist, wenn man in der Dichtkunst mehr mit Gründen behaupten, als nach eigenem Gutdünken und nach einem geübten Gefühle entscheiden will. Man kann nicht eher überzeugend wissen, ob man etwas mit Recht natürlich oder unnatürlich nenne; ja mich dünket, man kann die Grenzen der Wahrscheinlichkeit nicht eher gewiß bestimmen, als bis man erst diesen Begriff auf das genaueste bestimmet hat. Ich werde diese Untersuchung unternehmen, und ich werde mich alles zu erweisen bemühen, ohne daß ich mich bemühen werde, meinen Vortrag entweder trocken oder zierlich zu machen. Ich beruffe mich aber auch darinnen auf die Freyheit dieser Lehrart, daß ich nicht anführen oder widerlegen darf, was andere von diesem oder jenem Satze geglaubet haben, und daß man mir erlauben soll, meinen eignen Weg zu gehen, ohne mich um diejenigen zu bekümmern, die mir auf dieser Straße begegnen möchten, oder

[108] deren Fußstapfen ich hin und wieder antreffen werde. Ungeachtet aber diese Abhandlung eigentlich der Grund von vielen Künsten ist, darauf die sichersten Regeln der Malerey und Musik gebauet werden: so werde ich doch die Anwendung der Regeln meistentheils auf [47] die Dichtkunst machen. Dennoch aber werde ich auch diese beyden andern Künste anzuführen nöthig haben, um dasjenige zugleich durch die Erfahrung zu bekräftigen, was schon erwiesen ist. Wenn ich mich aber zuweilen der Wörter auf eine ungewöhnliche Art bedienen sollte: so ist dieses eine Freyheit, welche man sich leicht gefallen lassen wird; da es die Lehrart erfodert die Begriffe fest zu stellen: und da dieses in einer Lehre, welche noch nicht auf eine solche Art weitläuftig abgehandelt worden, ohne einige Freyheit im Gebrauche der Wörter nicht angehen will. Ich werde aber diese Abhandlung in zween Abschnitte theilen. In dem ersten werde ich dieselbe ohne einige Absicht auf ihren Endzweck betrachten. In dem andern aber werde ich sie in so weit ansehen, als der Endzweck derselben auf das Vergnügen geht. Denn mit andern Absichten werde ich mich nicht beschäftigen, weil dieses derjenige Hauptendzweck ist, den die Nachahmung durch die Künste suchet.

§. 1. Man pfleget sonst so wohl die Handlung, da man etwas nachahmet, als die Sache, welche einer andern ähnlich gemachet wird, mit dem Namen der Nachahmung zu belegen. Das erste thut man, indem man die Dichtkunst eine Nachahmung der Natur nennet; das andre geschieht, wenn eine Ausarbeitung, darinnen man eines andern Art zu denken auf dem Fusse nachgefolget ist, den Namen der Nachahmung bekömmt. Ich aber sehe mich genöthiget, damit ich keine Zweydeutigkeit verursache, die letztere Bedeutung dieses Wortes und alle andere, die man sonst finden möchte, zu verwerfen, und mich zu erklären, daß ich unter der *Nachahmung* nichts anders verstehen werde, [48] *als eine Handlung, da man die Absicht hat, etwas einer andern Sache ähnliches hervorzubringen.* Man wird hiebey durch die Erfahrung finden, daß es keine eigent-

liche Nachahmung gebe, womit nicht die Absicht etwas ähnliches [109] hervorzubringen verbunden wäre. Es ist nicht alles nachgeahmet, was einer Sache ähnlich ist. Ein deutliches Exempel ist, daß man niemals mit Grunde sagen kann, daß ein Dichter eine Stelle eines andern nachgeahmet, wenn man versichert ist, daß er zu der Zeit, da er die seinige geschrieben, jene nicht vor Augen gehabt. Weil ich aber auch öfters nöthig haben werde, diejenige Sache zu nennen, die in der Absicht hervorgebracht wird, daß sie einer andern ähnlich seyn soll, und mich hierzu des Namens der Nachahmung nicht bedienen darf: so werde ich dieselbe ein Bild heißen, und dasjenige, dem dieses Bild ähnlich gemachet wird, ein Vorbild nennen.

§. 2. Wir müssen diejenigen Begriffe, die in der Erklärung der Nachahmung am meisten erläutert zu werden verdienen, nothwendig weiter erklären: damit der Begriff der Nachahmung hernach desto fruchtbarer sey, Regeln hervorzubringen, darnach man die Nachahmung einrichten könne. Insonderheit ist es nöthig den Begriff der Aehnlichkeit auf eine solche Art zu erklären, daß man theils deutlich sehen könne, wie das Vergnügen, so aus der Nachahmung kömmt, entspringe, theils desto leichter merke, wie es anzufangen sey, wenn man Dinge nachahmen will. Hierzu scheint mir derjenige Begriff am bequemsten, welchen die Lehrer der Meßkunst angenommen haben, und wir wollen denselben nur so viel erweitern, daß er sich auf andere Dinge, als auf die Größen und die Verhältniß [49] derselben beziehet. Dasjenige nämlich ist einer Sache *ähnlich, dessen Theile eben die Verhältniß unter sich haben, welche unter den Theilen des andern ist.* Was aber Verhältniß ist, wird man aus der Schule der Weltweisen wissen, *wenn nämlich in dem einen eine Beschaffenheit ist, woraus sich eine Beschaffenheit in dem andern erklären läßt,* oder wie man sonst dasjenige beschreiben will, was die Lateiner mit einem allgemeinen Worte relatio nennen, darunter sich alle Arten ein Ding in Absehen auf ein anders zu betrachten bringen lassen. Wir

[110] sind bey der Lehre von der Nachahmung nur mit Dingen beschäftiget, die die Einbildungskraft angehen, wir können also sicher Theile derjenigen Sache annehmen, die wir nachahmen. Ja es ist unmöglich Sachen nachzuahmen, ohne daß man sich Theile an denenselben vorstellet. Wenn man auch nach dem Begriffe dererjenigen die von der Metaphysik geschrieben haben, sagen will, dasjenige ist dem andern ähnlich, was mit dem andern einerley Beschaffenheit hat: so muß man ebenfalls die Beschaffenheiten von der Sache selbst in den Gedanken absondern, und folglich Theile dererjenigen Sachen gedenken, von denen die Frage ist, ob sie einander ähnlich sind. Wir werden aber auch zugeben müssen, wenn die Aehnlichkeit auch nur einigen Eindruck machen soll, daß unter den Theilen des einen eben die Verhältniß dazu erfodert werde, die in den Theilen des andern ist. Denn außer dem würden in beyden nicht mehr, genau zu reden, eben die Beschaffenheiten, sondern andere seyn, wenn sie eine andre Verhältniß unter einander haben sollten. Man mag also wählen, welche Erklärung man will, so wird eine
[50] Erklärung so viel sagen, als die andre. Diejenige aber, die wir den Lehrern der Meßkunst abborgen, wird den Vorzug haben, daß sie etwas mehr für die Einbildungskraft hat, und daß man durch die Folge sehen wird, wie leicht sich das Vergnügen das aus der Aehnlichkeit entsteht, daraus herleiten lasse. Ich will zur Erläuterung dieser Begriffe ein Exempel aus eben derjenigen Qvelle herholen, woraus ich die Erklärungen selbst genommen habe. Ich will annehmen, daß das Vorbild zwey Theile hätte A und B. so würde in dem Theile des Bildes a. eben die Beschaffenheit seyn müssen, die in A ist: und daraus sich etwas in B erklären läßt. Und in dem Theile des Bildes b. müßte eben die Beschaffenheit seyn die in B ist, und sich aus A erklären läßt. Ueber dieses müssen die beyden Beschaffenheiten in a und b sich auf eben die Art auseinander erklären lassen, wie die in A und B. Dieses geht auf eben die Art zu, wie wenn ich zwey Verhältnisse in der Mathematik habe, die gleich sind,
[111] z. E. $3:9 = 6:18$. Hier hat die 3 mit der 6 eine

Beschaffenheit gemein, nämlich daß sie beyde die Zahl gegen die sie gehalten werden 3 mal messen: und 9. und 18. haben ebenfalls die Beschaffenheit mit einander gemein, daß sie von der Zahl, gegen die man sie hält, dreymal gemessen werden. Und hierzu wird noch dieses erfodert, daß sie auf einerley Art gegen einander gehalten werden. Denn ich würde nicht sagen können 3 : 9 = 6 × 18. Dieses heißt einerley Verhältniß haben, und zeiget zugleich was dazu erfodert wird, nämlich einerley Beschaffenheiten der übereintreffenden Theile, die sich auf einerley Art aus einander erklären lassen. Man wird sich dieses sehr leicht bey der Malerey und Bildhauer-[51]kunst, auch bey der Musik vorstellen können; weil man daselbst das Bild außer sich hat, und die Verhältnisse der Theile von dem Bilde in die Sinne fallen, die Verhältnisse der Theile des Vorbildes aber sich unsrer Einbildungskraft wiederum vorstellen, wie wir sie vorher bemerket haben. Bey der Dichtkunst aber dünkt mich daß dieses einiger Erläuterung bedarf. Die Nachahmung der Dichtkunst ist entweder dramatisch, das ist, sie besteht in nachgeahmten Reden. In diesen ist das Bild ebenfalls außer uns und besteht in den Worten selbst die wir hören, und unser Verstand hält nur sodann die Gedanken der poetischen Rede, und ihre Verbindung gegen die Gedanken in der ordentlichen Rede eines Menschen von dem Charakter und von der Gemüthsbewegung, die die poetische Rede nachahmet. Hieher gehören auch alle Gedichte, wo der Poet so gar seinen eignen Affect ausdrücket, also auch die meisten Oden. Oder die Nachahmung der Dichtkunst ist historisch, das ist, sie erzählet oder beschreibet. Sodann ist das Bild nicht außer uns, sondern es wird nur von den Worten, die wir hören, in uns erwecket, und wir untersuchen sodann die Verhältniß der Theile des Bildes, das diese Worte in unsrer Einbildungskraft erregen, gegen die Sache selbst, die beschrieben oder erzählet wird, oder vielmehr gegen die Vorstellung, die [112]
wir von jener in unserm Verstande haben. Ich werde weiter unten dieses weitläuftiger erklären. Weil aber hier bloß von der Aehnlichkeit die Rede ist: so glaube ich, es wird genug

seyn, wenn ich ein Gleichniß aus einem Poeten zum Exempel anführe, zu zeigen, daß man die Verhältnisse und ob sie einerley sind, auch bey andern Dingen bemerken könne, als bey solchen, die sich messen lassen.

[52] Wie ein gefärbtes Glas, wodurch die Heitre stralt
Des Auges Urtheil täuscht und sich in allem mahlt:
So thut das Vorurtheil, es zeigt uns alle Sachen
Nicht wie sie an sich sind, nein, wie sie es will machen.
Haller.

Wer sieht nicht hier, daß sich ein gefärbtes Glas zum Auge verhält, wie ein Vorurtheil zum Verstande, denn beyde betrügen und zeigen die Sachen anders als sie sind. Jenes theilt den Stralen seine Farbe mit, und dieses giebt allem, was in unsre Seele dringet, einen solchen Anstrich, der mit diesem Vorurtheile übereinstimmet. Wie sich die Stralen zum Auge verhalten, so verhalten sich die Sachen, die sich in uns vorstellen, zum Verstande: und wie sich die Stralen zum gefärbten Glase verhalten, so verhalten sich diese Sachen zum Vorurtheile, denn sie werden von ihm verfälscht. Wir sehen überall nichts als einerley Verhältniß, und können noch mehr Uebereinstimmung finden; als ich angegeben habe, wenn wir weiter schließen wollen.

§. 3. Dinge die einander ähnlich seyn sollen, müssen unter ihren Theilen einerley Verhältniß haben. Also müssen die Theile eines Bildes einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben: und ein Bild ist dem Vorbilde unähnlich und folglich fehlerhaft, dessen Theile nicht einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben.

Diese Aehnlichkeit noch weiter zu erläutern, will ich Exempel von körperlichen so wohl als unkörperlichen Dingen [113] geben. Es ist gewiß, daß ein solches Bild keinem Menschen recht ähnlich seyn wird, wo die Beine [53] zum Kopfe nicht eben die Verhältniß haben werden, wie bey einem ordentlichen Menschen, sie mögen zu klein oder zu groß seyn; daß ein Arm, welcher von einer Statue abgebrochen gewesen, und

wiederum falsch angesetzet worden, die ganze Bildsäule einem wahren Menschen unähnlich machen wird, u. s. w. Unterdessen ist es dennoch gewiß, daß auch bey körperlichen Dingen in Gedichten oft darwider verstoßen wird. Wenn zum Exempel Gryph sagt:

Wie, wenn das schnelle Blut aus vollen Adern dringet
Und schäumend durch die Luft aus offnen Röhren springet.
(Beständige Mutter v. 51.)

So hat er zwar alles beobachtet, was man dabey zu sehen pflegt, wenn das Blut aus einer geöffneten Ader springet: offne Adern, das Hervorspringen des Blutes, die Schnelligkeit desselben, die Gewalt desselben, daß es hoch geht, und den Schaum desselben. Dieses sind alles Theile die man dabey in Acht nehmen und in Gedanken von einander absondern kann. Dennoch hat er den Fehler begangen, daß der Schaum des Blutes mit den übrigen Stücken falsch verbunden ist, und also nicht eben die Verhältniß hat, die man in der Natur zu beobachten pfleget. Denn, wie mich dünkt, wird der Schaum des Blutes nicht in der Luft, sondern auf dem Boden seyn, wo das Blut aufspritzet. Man sieht also, daß man bloß dadurch Unähnlichkeit verursachen kann, wenn man die Theile des Ganzen nicht eben so verbindet, als es in der Natur geschieht. Eben so geht es bey unkörperlichen Dingen an. Man behalte nur alle Gedanken, die einem Menschen in einer Gemüthsbewegung beyfallen, und verändre nur [54] die Ordnung und Folge derselben. Dann sehe man, ob es eben diese Gemüthsbewegung seyn wird. Die Gemüthsbewegungen sind von einer gelaßnen Betrachtung der Dinge bey nahe so oft bloß durch die Verbindung, als durch die Gedanken unterschieden. Die Stärke und Schwäche der Gemüthsbewegungen auch der Unterschied derselben stammt [114] oft nur aus einer andern Verbindung und Ordnung der Gedanken her. Andromacha z. E. redet in den Trojanerinnen nach Opitzens Uebersetzung bloß bittweise, und in einer demüthigen Erniedrigung, wenn sie, um ihren Sohn vom Tode zu erretten, saget:

Schau ihn doch nur recht an!
Soll er den Schutt der Stadt zu räumen sich getrauen?
Soll dieser Hände Kraft ein Troja wieder bauen?
Hat Troja sonst auf nichts zu hoffen als auf ihn;
So ist ihr Hoffen schlecht.

Hingegen wird sie weit muthiger und trotziger reden, wenn sie die Gedanken umgekehrt ordnet:

Wenn Troja sonst auf nichts als diesen hoffen kann,
So ist ihr Hoffen schlecht. Schau ihn doch nur recht an.
Soll dieser Hände Kraft ein Troja wieder bauen,
Soll er den Schutt der Stadt zu räumen sich getrauen?

Man wird bey den meisten Gemüthsbewegungen finden, daß man, wenn die letzten Gedanken zuerst gesetzt, und die Reden solcher Leute rückwerts gelesen würden, aus einer mittelmäßigen Gemüthsbewegung eine sehr heftige herausbringet, welche der Natur gemäß nach eben denselben Stufen sinket und schwächer wird, nach welchen jene gestiegen. Aus diesem allen erscheinet desto deutlicher, daß ich nicht mit Unrecht vor andern diejenige Erklärung der Aehnlichkeit [55] erwählet, worinnen von einerley Verhältniß der Theile geredet wird, damit man nicht etwa, wenn ich nur verlangt hätte, daß zwey ähnliche Dinge einerley Beschaffenheit haben sollten, glauben möchte, daß es nur von dem wesentlichen einer ieden Beschaffenheit und nicht von ihren äußerlichen Verhältnissen zu verstehen sey.

§. 4. Wo sich also zwischen zwey Dingen einerley Verhältniß ihrer Theile befindet, da ist Aehnlichkeit vorhanden. Hieraus folget von sich selbst, daß diese Aehnlichkeit auch vor- 15] handen sey, wenn gleich nicht alle Verhältnisse aller möglichen Theile bey zweyen Dingen einerley sind.

Denn man betrachtet so wohl die Theile der Sache selbst, als die Verhältnisse, die dieselben unter einander haben, nur im Absehen auf eine einzige Beschaffenheit des Ganzen. Ein Körper hat zum Exempel andre Theile in Absehen auf seine äußerliche Figur, denn da werde ich nur auf seine Linien und auf seine Winkel sehen; andre im

Absehen auf seinen eignen innerlichen Bau, andre in Absehen auf die Materie woraus er besteht, und andre in Ansehung der Farbe, die einem in die Augen fällt. Da man also die Theile und Verhältnisse derselben nur im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit betrachtet, so ist kein Wunder, wenn man sie auch nur im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit nachahmet. Und wenn alles dasjenige dem andern ähnlich ist, wo sich einerley Verhältniß der Theile mit einander verbindet, so muß alles dasjenige eine Nachahmung seyn, wo man nur in einem Stücke und im Absehen auf eine Beschaffenheit einerley Verhältniß [56] der Theile wiederum hervorbringt, und sich um alle andre Verhältnisse derselben unbekümmert läßt. Wenn man einen Kopf in Stein hauet; so ahmet man weder seine harten noch weichen Theile, noch seine Farbe nach, sondern bloß die Figur desselben. Eben daher kömmt es, daß auch in der Dichtkunst Beschreibungen einer einzigen Sache ganz verschieden und dennoch auch vollständig seyn können, weil nämlich ein ieder die Theile derselben in Absicht auf eine andre Beschaffenheit betrachtet. Der Romanenschreiber betrachtet die Glieder eines schönen Frauenzimmers nur in so weit sie eine schöne Farbe und eine Größe haben, die sich zu den übrigen Gliedern wohl schicket. Derjenige aber der ernsthafter denket, hält die Geberden derselben und alles gegen einander, in so weit es von ihrer Gemüthsart zeiget, und in so weit ihre Seele durch ihre Glieder redet. Es ist wahr, man könnte vielleicht einwenden, daß eine Nachahmung einer Sache, die nur ihre Absicht auf eine Beschaffenheit derselben richte, nicht eine Nachahmung [11
der Sache selbst, sondern nur dieser ihrer Beschaffenheit sey. Man würde aber sodann unter der Aehnlichkeit dasjenige verstehen, was wir weiter unten als den höchsten Grad der Aehnlichkeit beschreiben werden. Man würde über dieses sich anders ausdrücken, als ordentlicher Weise geschieht, und dadurch Anlaß geben, daß die Regeln anders im gemeinen Leben angenommen würden, als sie zu verstehen wären. Und über dieses würde man auch noch in vielen Dingen große Schwierigkeit haben sich auszudrücken.

§. 5. Ob aber gleich nicht alle Verhältnisse aller möglichen Theile, die wir an einer Sache finden kön-[57]nen, in 2 Dingen einerley seyn müssen, wenn sie einander ähnlich seyn sollen: so ist es doch wiederum eine andre Frage, ob die Gleichheit des Verhältnisses aller Theile des Vorbildes und Bildes, die sie im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit haben, zur Aehnlichkeit gehöre. Und hierauf folget aus dem Begriffe der Aehnlichkeit selbst, wenn man sie genauer betrachtet, dieses zur Antwort. Da einerley Verhältniß der Theile des Bildes mit den Theilen, die das Vorbild im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit hat, die Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes ausmachet, so muß die Unähnlichkeit nothwendig darinnen bestehen, wenn diese Verhältniß nicht einerley ist. Wenn es also Theile in dem Bilde gäbe, die in Absicht auf diejenige Beschaffenheit, darauf die Nachahmung gerichtet ist, nicht einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes hätten; so würde es Unähnlichkeit seyn. Eine Unähnlichkeit aber in denenjenigen Stücken, worinnen man gleichwohl den Endzweck hätte, eine Sache nachzuahmen, würde wider die Absicht der Nachahmung streiten. Eine viereckigte Figur, welche zwo Seiten von eben der Verhältniß und einen gleichen Winkel mit der andern hat, ist der andern deswegen noch nicht ähnlich. Ich kann nicht sagen, daß ein Maler ein Gesicht gemalet habe, das dem Gesichte einer andern Person ähnlich ist, wenn er [117] nur die Nase getroffen hat. Wenn aber bloß nicht alle Theile des Vorbildes in dem Bilde ausgedrücket sind, und nur keine andre Verhältnisse an deren statt in das Bild gebracht [58] worden; so können wir nicht sagen, daß es eine Unähnlichkeit sey; wenn nämlich dadurch das Bild nicht in seinen Theilen einen andern Zusammenhang bekömmt, als das Vorbild. Denn widrigenfalls kommen allerdings

andre Verhältnisse hinein, als in dem Vorbilde gewesen sind. Sondern der Nachahmende hat etwa nur ein Stück des Vorbildes nachgeahmet. Wir entrüsten uns z. E. niemals über ein Brustbild, wenn gleich die übrigen Theile eines Menschen nicht mit ausgedrücket sind: und ob es gleich scheint, als wenn es von dem Rumpfe getrennet worden, denn wir wissen, daß der Bildhauer oder Maler nur dieses Stück eines Menschen nachahmen wollen. Wenn aber der Maler an dieses Brustbild unmittelbar die Füße anmalen wollte, und die übrigen Theile des Leibes außen ließe: so würden wir die Unähnlichkeit so gleich gewahr werden. Oder es sind nur diejenigen Theile des Vorbildes, aus denen man die Sache genugsam erkennen kann, und daraus sich die übrigen schließen lassen, in demselben ausgedrücket und die übrigen weggelassen. So dann hat er das Ganze allerdings vollkommen nachgeahmet. Denn diejenigen Theile, welche nicht ausgedrucket sind, stecken so dann in denenjenigen, die man vorgestellet hat, und die Einbildungskraft dessen, der das Bild betrachtet, kömmt so dann dem Nachahmenden zu Hülfe und stellet sich dennoch das Bild als ganz vor. Dieses kömmt sehr wohl mit Herrn Wolfs Erklärung überein, welcher sagt, daß die Aehnlichkeit eine Uebereinstimmung dererjenigen Stücke sey, welche die Kennzeichen zweyer Dinge ausmachen. Es muß uns dieses vorkommen, wie eine Schilderey, da ein Körper nur auf seiner vor=[59]nehmsten Seite vorgestellet ist, und daraus wir die andre, die uns verborgen wird, leicht schließen können. Dieser 5te und vorhergehende 4te Satz wird durch folgendes Exempel seinen Nutzen bezeigen und zugleich deutlicher werden. Günther giebt nicht mehr als den einen einzigen Umstand an, wenn er von Hungarn redet. Er sagt:

Dort, wo der Zeiten Eigensinn, [118]
Die Brücke des Trajans zerdrümmert.

Im Absehen auf seinen Endzweck und auf diejenige Beschaffenheit, wornach er Hungarn vorstellen will, indem ihm in der Entzückung die alten Römischen Helden erscheinen, hat Hungarn keine Theile, als diejenigen welche Ueberbleibsel des Alterthums sind. Hier hat es weder Weinberge, noch Pferde,

noch sonst etwas, daß es sich rühmen kann. Diese Theile welche Hungarn in der Absicht zugehören, wenn man es als ein gesegnetes und nutzbares Land betrachtet, haben nichts mit den Helden des Alterthums zu schaffen; sondern er muß es nur als ein Land vorstellen, wohin die tapfern Römer schon vor diesem ihre Siege ausgebreitet, hier hätte aber doch Hungarn eigentlich mehr Theile als die Brücke des Trajans. Er hätte es von den Armeen die daselbst gestanden hätten, beschreiben können, und hätte die Feldherren derselben und ihre Thaten erzählen können. Aber die Brücke Trajans ist genug zu bezeigen, daß er von einem Lande redet, das die Römer vor Zeiten völlig besiegt hatten. Denn sonsten würden sie nicht die Mühe übernommen haben, einen solchen Bau daselbst auszuführen. Es zeigt auch zugleich das Alter an, von dem er redet. Indem es ein solches Alter ist, darinnen die bloße Zeit einen so festen Bau zer-[60]drümmern kann. Kurz, Günther weiset hier alles, was wir in diesem und dem vorhergehenden §. gesagt haben, nämlich daß eine Beschreibung ohne alle Verhältnisse aller Theile nachzuahmen, bestehen könne, und daß auch im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit einer Sache genug sey, nur diejenigen Verhältnisse anzugeben, die die übrigen mit in sich enthalten.

§. 6. Einerley Verhältniß unter seinen Theilen mit den Theilen des Vorbildes haben, ist etwas, welches nicht für sich selbst bestehen kann, und welches ein Subject oder ein Hauptding voraussetzet, das für sich bestehet, und dem dieses, als etwas zufälliges und als eine Nebensache anhängt. Wenn ich also ein Bild [119] nenne: so verstehe ich nebst dergleichen Verhältniß seiner Theile mit dem Vorbilde noch eine Sache darunter, welche diese Theile hat, und in welcher diese gleiche Verhältniß statt finden kann. Ein jeder also der etwas nachahmen will, muß vor allen Dingen sich ein solches Subject suchen, darinnen er etwas nachahmen könne. So suchet sich z. E. der Bildhauer einen

Stein aus, aus dem er sein Bild hauen kann, der Maler sucht sich eine Tafel. Und wie es zuweilen Dinge geben kann, welche in Ansehung anderer als Hauptdinge betrachtet werden, ohne welche dieselben nicht bestehen können, und dennoch selbsten noch ein Subject nöthig haben, mit welchem sie verbunden seyn müssen, wenn sie etwas seyn sollen: so giebt es auch solche Subjecte des Bildes, welche wiederum Subjecte nöthig haben. Eben wie eine Kraft nach den Lehren der Weltweisen nicht für sich bestehet, sondern etwas braucht, darinnen [61] sie ist: und dennoch in Ansehen der verschiedenen Veränderungen die sie leidet, ein Subject derselben ist. So geht es auch bey der Musik und Dichtkunst mit den harmonischen Tönen und mit den abgemessenen Wörtern. Ein Ton bestehet nicht für sich selbst, und hat eine fließende Materie nöthig, die gewisse Figuren anzunehmen und gewisse Wellen an das Ohr zu werfen fähig ist. Dennoch ist er in Ansehung der verschiedenen Verhältnisse der Töne und in Ansehung der verschiedenen Dinge, die dadurch bezeichnet werden, ein Subject.

§. 7. Wenn ein Subject zur Nachahmung tüchtig seyn soll, so muß in demselben eben die Beschaffenheit seyn, in deren Absicht ich das Vorbild nachahmen will: und es muß über dieses fähig seyn, in seinen Theilen eben die Verhältnisse anzunehmen, die die Theile des Vorbildes gegen einander haben. Was also nicht eben diejenigen Beschaffenheiten hat, die in dem Vorbilde sind, in so weit man es nachahmen will, und was nicht eben derselben Verhältnisse in Absehen auf diese Beschaffenheiten fähig ist, das kann kein Bild des andern werden. Ein recht handgreifliches Exempel davon ist, daß man einen Ton nicht malen kann, und daß ich etwas, das bloß durch [120] das Gesicht in die Augen fällt, durch keinen Ton nachahmen kann. Man sollte nicht glauben, daß es Leute gäbe, welche sich in den Sinn kommen ließen, dieses möglich zu machen. Unterdessen geschieht es, daß man zuweilen aus allzugroßer

Begierde zur Nachahmung, darwider verstößt. Man findet, daß Leute zuweilen in der Musik die Figur der [62] Meereswellen durch aufsteigende oder abfallende Noten und den gordischen Knoten durch verwirrte Töne ausdrücken wollen. Selbsten die Höhe und Tiefe, die man in der Musik durch die Höhe und Tiefe der Töne nachgeahmet findet, ist von dieser Art. Denn die Höhe und Tiefe ist eine Beschaffenheit die nicht den Tönen selbst, sondern bloß den Zeichen derselben, die man auf das Papier malet, zusteht, und von den Tönen selbst nur in uneigentlichem Verstande gesagt wird. Es ist ganz etwas anders, daß man in der Aussprache und in der Musik, was widrig und verdrüßlich oder angenehm und lieblich ist, durch eine besondre Art des Tones ausdrücket. Denn ob man gleich nicht alles widrige und angenehme hören kann: so ist doch das widrige und angenehme wirklich eben so wohl und so eigentlich in den Tönen, als in andern Dingen zu finden, daß also die Töne hierinnen mit andern Dingen einerley Beschaffenheit haben. Man kann auch hieher nicht ziehen, daß man süß oder sauer oder herbe oder bitter, wenn man sich dasselbe recht lebhaft vorstellet, mit einer besondern Art des Tones ausspricht. Denn alsdann ahmet die Zunge nicht das süße oder saure oder herbe oder bittere nach; sondern die lebhafte Empfindung, die derjenige, der da redet, davon hat, setzet die Zunge in eine eben solche mechanische Verfassung, wie sie zu der Zeit steht, wenn sie etwas dergleichen schmecket, und sie redet also, wie sie zu einer solchen Zeit zu reden gezwungen wird, und formet also diese Töne, welche nicht den Geschmack selbsten, sondern die Rede desjenigen, der etwa solches schmeckt, nachahmen.

[63] §. 8. Das Subject des Bildes ist in so weit nicht geschickt, die Nachahmung anzunehmen, als die Bestimmung der Verhältnisse [121] seiner Theile zum Wesen des Subjects gehöret. Oder kurz zu sagen, die Nachahmung kann sich niemals auf wesentliche Stücke des Subjects von einem Bilde erstrecken. Denn die wesent-

lichen Stücke desselben sind unveränderlich und folglich ist das Bild nicht fähig, in denselben eben die Verhältnisse anzunehmen, die die Theile des Vorbildes unter einander haben. Es ist zwar zuweilen möglich, daß das Subject, darinnen man nachahmet, eben die Verhältniß seiner wesentlichen Theile, wie die wesentlichen Theile des Subjects vom Vorbilde hat. Aber dieses ist deswegen keine Nachahmung. Denn in so weit bringt nicht der Nachahmende, sondern die Natur selbst die Aehnlichkeit hervor. Wir haben aber oben gehöret, daß keine Nachahmung ist, wo nicht die Absicht ist, etwas dem andern ähnliches hervorzubringen. Es macht kein Verdienst für den Nachahmenden, wenn er ein güldnes Gefäß wieder in Golde nachahmet. Und eben so wenig ist es, dünkt mich, ein Verdienst, wenn man ein Gespräch, das in ungebundener Rede gehalten wird, in ungebundener Rede nachahmet. Es folget aber auch daraus, daß man niemanden tadeln kann, daß er unrecht nachgeahmet, wenn er etwas nicht weiter nachahmet, als das Wesen seines Subjects zuläßt. Wenn er z. E. die Rede der Menschen in Versen nachahmet, welche doch nicht in Versen natürlicher Weise zu sprechen pflegen. Denn Verse sind das Subject der Nachahmung bey einem Poeten.

[64] §. 9. Da zu einer Aehnlichkeit nicht mehr erfodert wird, als daß die Theile des Bildes und die Verhältniß derselben nur im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit mit den Theilen des Vorbildes und der Verhältniß desselben einerley seyn müssen; da über dieses die wesentlichen Verhältnisse der Theile in dem Subject des Bildes keine Nachahmung leiden: so können in dem Subjecte des Bildes vielerley Beschaffenheiten seyn, in deren Absicht die Theile des Bildes nicht einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben. Und das Bild kann dennoch dabey seine Aehnlichkeit mit dem Vorbilde haben. Denn einerley

[122] Verhältniß im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit schließt die Ungleichheit in Absehen auf die übrigen nicht aus. Da der Maler nur die Figuren und Farben der Körper nachahmen will, wie sie sich dem Auge vorstellen, so braucht es nicht, daß die Bilder der Körper nächst diesem auch ihre Dichtigkeit haben, und sich eben so anfühlen lassen, wie die Vorbilder, sondern er braucht nur eine Fläche dazu. Und ein weicher und ein harter Körper thun hier gleichen Widerstand, nämlich denjenigen, den die Tafel thut, darauf sie gemalt sind. Es ist also nicht allzu gegründet, wenn man ein Bild deswegen verdammet, weil es Beschaffenheiten an sich hat, die in dem Vorbilde nicht sind, als ob dieses etwas neues wäre. Ich habe schon bey dem vorigen §. das Exempel von der Comödie in Versen gegeben. Und ich will nur noch dazu setzen, daß derjenige, der aus diesem Grunde die Verse oder die Reime in der Comödie misbilliget, sie nimmermehr in einem andern Gedichte [**65**] für gut halten kann. Denn derjenige, den man in einem Helden-Gedichte nachahmet, redet eben so wenig natürlicher Weise in Versen, als ein Comödienheld. Und es ist also dort eben so wohl als hier etwas in dem Bilde, das in dem Vorbilde nicht ist. Ich habe es für nöthig erachtet dieses anzuführen, weil der Bestreiter der gereimten Comödie, dessen Meynung und die darüber gewechselten Schriften weder ihn noch mich an der persönlichen Freundschaft gegen einander gehindert haben, seine Gründe wiederholet, und nach diesem, seinen Triumph vollkommen zu machen, in andern Stücken seinen Satz schon für ausgemacht angenommen hat.

§. 10. Eine Sache hat so viele besondre Arten des Verhältnisses ihrer Theile, als sie Beschaffenheiten an sich hat. Denn wir haben schon oben bemerkt, daß die Theile einer Sache und die Verhältnisse derselben sich allezeit auf eine gewisse Beschaffenheit beziehen, und daß man in Absicht auf jede Beschaffenheit der Sache allezeit andre Theile und andre Verhältnisse derselben findet, wie wir schon oben auch mit Exempeln erläutert.
[123] Das Subject des Bildes kann ebenfalls

viele von diesen Beschaffenheiten an sich haben, in deren Absehen seine Theile dererjenigen Bestimmungen fähig sind, die das Vorbild an sich hat. Weil es schon eine Aehnlichkeit mit dem Vorbilde ist, wenn die Theile zweyer Dinge im Absehen auf eine Beschaffenheit einerley Verhältniß miteinander haben: so müssen es ohne Zweifel viele Aehnlichkeiten seyn, wenn die Theile dieser Dinge im Absehen auf viele Beschaffenheiten einerley Verhältniß [66] unter sich bekommen. Ein Bild kann also viele Aehnlichkeiten mit seinem Vorbilde haben, weil es in einem Subjecte seyn kann, dessen Theile im Absehen auf viele Beschaffenheiten zu einerley Verhältnisse mit den Theilen des Vorbildes fähig sind. Und es kann entweder mehr oder weniger Aehnlichkeiten haben, weil aus einer Aehnlichkeit, die das Bild hat, die andere nicht nothwendig folget, und es also zufällig ist, ob deren mehr oder weniger zusammen kommen. Die Vielheit der Aehnlichkeiten machet die Stufe, oder den Grad der Aehnlichkeiten aus. Da es also in einem Bilde mehr oder weniger Aehnlichkeiten geben kann: so hat die Aehnlichkeit in den Bildern ihre Grade. Ich brauche hiezu kein andres Exempel als die Malerey. Ich kann die Sache bloß im Absehen auf die Figur entwerfen, die sie dem Auge vorstellet; dieses ist eine Aehnlichkeit. Ich kann hernach noch Licht und Schatten hinzu thun; dieses ist die andere Aehnlichkeit. Endlich kann ich mit diesen zwo Aehnlichkeiten auch die Aehnlichkeit der Farben verknüpfen. Hier habe ich also 3. verschiedene Stufen der Aehnlichkeit. Noch mehr dergleichen kann man von einander unterscheiden, wenn ein theatralisches Stück aufgeführet wird. Indem man nämlich die Sitten der Menschen nachahmet, so kann man dieses bloß durch die Worte, dadurch sich dieselben zu erkennen geben, ins Werk richten; oder man kann hierzu noch den Nachdruck der Aussprache setzen, welches geschieht, wenn ein Gedicht abgelesen wird;

oder man kann noch über dieses die Geberden, die Kleidungen und den Ort, wo etwas geschieht nachahmen.

[124] [67] §. 11. Wo keine Absicht ist etwas ähnliches hervorzubringen, da ist auch keine Nachahmung. Eine Sache ist also nur in so weit nachgeahmet, als man die Absicht gehabt hat, sie der andern ähnlich zu machen, und die Nachahmung muß bloß nach der Absicht beurtheilet werden, wenn man wissen will, ob wohl nachgeahmet worden. Also ist es auch willkührlich, den Grad so wohl, als das Subject der Nachahmung und das Vorbild selbsten zu wählen. Man darf dessentwegen nicht besorgen, daß dieses die Leute sich zu nutze machen, und wo sie übel nachgeahmet, ihre Absicht nachzuahmen, verleugnen werden. Denn es giebt Mittel, diese Absichten zu entdecken, und über dieses kömmt derjenige, der sich dieses Vortheils bedienen wollte, dessentwegen nicht von aller Anklage los: sondern man kann ihn noch allezeit zur Rede setzen, warum er sich nicht eine vollkommnere Absicht vorgestellet? und an statt, daß er erst seine Nachahmung hätte entschuldigen sollen, so muß er hernach seine Absichten vertheidigen. Man kann die Absicht eines Nachahmenden desto leichter beurtheilen, da die Aehnlichkeit selbst nicht der letzte Endzweck der Nachahmung seyn kann, sondern nur als ein Mittel, zu einem andern Endzwecke zu gelangen, hervorgebracht werden muß. Wenn man also einmal diesen fernern Endzweck weis, so darf man nur urtheilen, ob der Nachahmende denjenigen Grad, dasjenige Vorbild erwählet hat, welches diesem Zwecke eine Genüge thut. Und gleich wie dasjenige Mittel vollkommen wohl gewählet ist, welches weder mehr noch weniger thut, als der Endzweck erfodert, so ist auch diejenige [68] Nachahmung vollkommen, welche ihren Endzweck weder überschreitet, noch auch zu demselben unzureichend ist. Diesen Endzweck zu errathen das sollte etwas schwerer seyn. Aber man bedarf hierzu nichts weiter als die Regeln, die einem die Klugheit an die Hand giebt. Man sieht auch, daß es möglich ist, daß diese Dinge, nämlich das Subject, das

Vorbild, der Grad der Nachahmung, ob sie gleich willkührlich sind, bey gewissen Gelegenheiten schon vorgegeben sind. Und zwar sind sie entweder alle schon vorgegeben, oder eines, [125] oder etliche. Bey einem Künstler ist nämlich, das vorgegebene Subject der Nachahmung allezeit dasjenige, welches mit seiner Kunst übereinkömmt. Einem Poeten kann nicht zugemuthet werden, daß die Musik das Subject seines Bildes seyn soll, und einem Musikmeister kann man nicht aufbürden, daß er in ungebundnen Tönen, und ohne Harmonie nachahmen soll, oder daß die Helden, die er nachahmet, nur reden und nicht singen sollen.

§. 12. Der höchste Grad der Aehnlichkeit zwischen zweyen Dingen ist, wenn alle Verhältnisse aller Theile in dem einen mit allen Verhältnissen aller Theile in dem andern einerley sind. Der größte Grad der Aehnlichkeit ist also wenn ein Bild mit dem Vorbilde einerley wird. Dieser größte Grad der Aehnlichkeit ist an sich selbst unmöglich, weil zwey Dinge nicht einerley seyn können. Wir brauchen aber dennoch diesen Satz der Folgen wegen. Wir wollen itzo nur so viel hieraus schließen, daß zum höchsten Grade der Aehnlichkeit auch nothwendig gehöre, daß das Subject des Bildes eben so beschaffen sey und [69] eben die Bestimmungen in seinem Wesen habe, als das Subject des Vorbildes. Oben aber ist bewiesen worden, daß die Nachahmung sich auf das Wesen des Subjects nicht erstrecke, weil dasselbe entweder dem Vorbilde gar nicht ähnlich werden könne, oder demselben von Natur schon ähnlich sey. Daraus folget, daß der höchste Grad der Nachahmung von dem höchsten Grade der Aehnlichkeit unterschieden sey. Der höchste Grad der Nachahmung ist nämlich, wenn alle Verhältnisse in den Theilen des Bildes, die der Nachahmung fähig sind, mit dem Vorbilde übereinstimmen. Der höchste Grad der Nachahmung ist z. E. in der Malerey wenn Zeichnung, Schatten und Farbe mit dem Vorbilde übereinstimmen,

denn weiter kann von einem Körper nichts auf eine Fläche getragen werden. Wenn also zweyerley Subjecte sind, die [126] beyde nicht gleich fähig sind, einerley Anzahl der Aehnlichkeiten durch die Nachahmung anzunehmen: so kann in beyden das Vorbild im höchsten Grade nachgeahmet, und dennoch der Grad der Nachahmung nach der Zahl der Aehnlichkeiten in beyden verschieden seyn.

§. 13. Wer sich vorsetzet etwas nachzuahmen, der will machen, daß die Theile des Bildes mit den Theilen des Vorbildes einerley Verhältniß haben. *Er muß also die Theile des Vorbildes, voneinander unterscheiden können: das ist, er muß deutliche Begriffe von dem Vorbilde haben.* Dieses zeiget einen sonderbaren Nutzen der Dichtkunst, daß sie der Philosophie auch darinnen behülflich ist, da sie geübt macht, sich deutliche Begriffe von den [70] Dingen zu bilden und an den Sachen dasjenige zu beobachten, was sie vor andern kennbar machet. Ein andrer Mensch nennet viele Dinge in der Natur, da er sich niemals um ihre Theile bekümmert hat. Aber ein Poet kann sie niemals nachahmen, oder wie man es ordentlich nennet, poetisch beschreiben, wenn er nicht die Eigenschaften derselben von einander unterscheidet, und wenn er nicht mehr von einer Sache weis, als daß es eine Blume, ein Thier oder dergleichen ist. Alles dasjenige, was man einen poetischen Schwung oder die poetische Schreibart zu nennen pfleget, beruhet darauf, daß man die Sache nicht schlecht hin mit den blossen Worten, die sie selbst unmittelbar bezeichnen, sondern mit ihren Kennzeichen angiebt, wie man leicht aus dem bekannten Exempel, das Boileau von sich selbst zuweilen anzuführen pflegt, sehen kann. Es ist keine Nachahmung oder kein Bild des Alters, wenn ich sage: Ich bin acht und sechzig Jahre alt. Aber so dann ist es nachgeahmt, wenn ich sage, wie er:

Mais aujourd' hui qu' enfin la vieilleſſe venue
Sous mes faux cheveux blonds deja toute chenue
A jetté ſur ma tête avec ſes doigts peſans,
Onze luſtres complets ſurchargés de trois ans.

Der Herr Prof. Gottsched legt also der Dichtkunst zu ihrem [127] Lobe mit Rechte dieses in den Mund, daß sie den Menschen auf die Natur acht haben lehret, und er zeigt, daß er dieses zugleich selbst verrichtet, wenn sie den Menschen anredet:

Schaue, wie sich Haupt und Glied
Fleisch und Bein so künstlich fügen,
Wie sich Flächs und Sähne zieht,
Wie die vollen Muskeln liegen,
[71] Gieb auf deiner Adern Menge
Und des Blutes Kreislauf acht,
Den das Herz mit reger Macht,
Durch sein spritzendes Gedränge,
In die kleinsten Zäsern treibt,
Daß kein Pünktchen saftlos bleibt.

Wenn Herr D. Haller sagen will, hier stehet ein hoher Berg von welchem ein Strom herabstürzt und einen Wasserfall machet: so ist die poetische Beschreibung, die er davon macht, fähig, einem die deutlichsten Begriffe davon zu geben

Hier zeigt ein steiler Berg die mauer gleichen Spitzen,
Ein Waldstrom eilt dadurch und stürzet Fall auf Fall,
Der dickbeschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen
Und schießt mit jäher Kraft weit über ihren Wall.
Das dünne Wasser theilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau.
Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Theile;
Und das entfernte Thal trinkt ein beständig Thau.

Insonderheit lehret auch die Dichtkunst den Menschen in den Bildern, die sie ihm giebt, die Gemüthsbeschaffenheit der Menschen deutlich kennen. Des Herrn von Hagedorn Beschreibungen der Agnese und Laurette sind ein deutliches Exempel, daß auch diejenigen poetischen Beschreibungen in der Sittenlehre zu brauchen sind, die andern bloß gemacht zu seyn scheinen, einen Affect zu erregen, welcher ohnedem das menschliche Gemüth oft genug bestürmt.

§. 14. Wo zwischen zweyen Dingen einerley [128] Verhältniß ist, da ist nothwendig Ordnung. Denn die Ordnung ist eben die Uebereinstim[72]mung in den Verhältnissen der Dinge. Die Nachahmung bringet also nothwendig Ordnung

zuwege, weil sie eine Uebereinstimmung in den Verhältnissen, der Theile des Bildes gegen die Theile des Vorbildes hervorbringet. Und diese Ordnung entsteht auch wenn das Vorbild keine Ordnung in sich selber hat. Man nehme ein Vorbild an, wo nicht die geringste Uebereinstimmung der Theile und ihrer Verbindungen herrschet, und heiße diese Theile A, B, C, D. ahme es in dem Bilde durch die Theile a, b, c, d. nach; so wird A : a = B : b = C : c = D : d seyn, und man wird also eine sattsame Uebereinstimmung des mannigfaltigen oder wie man die Ordnung nur erklären will, wahrnehmen. Auf diesen Schluß läßt sich alle Beobachtung der Aehnlichkeit bringen. So gar hat Aristoteles dasjenige, was ich hier von der Nachahmung sage, schon von den verblümten Redensarten gesagt. Wenn ich das Alter den Abend des Lebens nenne, so läßt sich die Aehnlichkeit die zwischen dem Alter und dem Abende ist, in den Schluß auflösen: das Alter verhält sich zum Leben wie der Abend zu dem Tage. Und damit man sehe, daß alles, was der mathematischen Verhältniß zukömmt, sich auf andre Dinge erweitern läßt, so kann ich auch so schließen: wie sich das Alter zum Abende verhält, so verhält sich das Leben zu dem Tage. Diese Schlüsse machen wir auch bey einer jeden Beschreibung, die uns in den Gedichten vorkömmt, wenn wir darauf Acht haben, ob wir gleich diese Schlüsse so deutlich nicht aus einander setzen. Ich will dieses mit dem Exempel einer poetischen Beschreibung erläutern, in welcher ich so wohl Aehnlichkeiten als Unähnlichkeiten finde, und ich will diese von Herrn D. [73] Hallern nehmen. Wenn ich den Herbst nennen höre, so stellet sich ein Begriff in meiner Einbildungskraft vor, der zwar undeutlich ist, aber worinnen doch die Theile desselben, oder was an ihm sich unterscheiden läßt, enthalten sind.
[129] Dieser Begriff wird zum Vorbilde, so bald ich weiter eine Beschreibung des Herbstes höre,

*Bald wenn der trübe Herbst die falben Blätter pflücket.*

Ich stelle mir das Bild welches mir diese Zeile erwecket von dem Begriffe des Herbstes abgesondert vor, und halte es

gegen denselben, und ich finde, daß sich die Eigenschaft des Wetters im Herbste und die Eigenschaft der Blätter, eben so in dem Begriffe des Herbstes gegen den Herbst selbst, und gegen einander verhält, als die Eindrücke, so die Wörter trübe und falb in mir erwecket haben, sich gegen das Wetter und gegen die Blätter in dem Bilde verhalten. Ich finde ferner daß das Abfallen der Blätter, in dem Vorbilde sich zu den Blättern nicht eben so verhalte, wie der Eindruck, den das Wort pflücken, in dem es von dem Herbste gesagt wird, sich zu den Blättern in dem Bilde verhält; indem ich dort ein sanftes ablösen, hier aber eine Gewalt bemerke: und dieses machet, daß ich in der Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes stutze. Ich finde ferner, daß die Trübigkeit des Herbstes gar keine Verhältniß zu dem Abpflücken der Blätter hat. Indem in derselben nichts ist, daraus sich etwas bey dem Abfallen der Blätter erklären ließe. Man sieht also, daß hier eine Uebereinstimmung der Verhältnisse mangle, die in dem Bilde angegeben ist, in dem Vorbilde aber sich nicht befindet. Wenn ich ferner höre:

[74] Und sich die kühle Luft in graue Nebel kleidt,

so bemerke ich, daß sich das Kühle zur Luft im Bilde eben so verhält, wie die Eigenschaft der Luft im Vorbilde, und daß es mit dem grauen Nebel gleiche Bewandniß hat. Ich stocke aber wieder, wenn sich die kühle Luft, zu dem grauen Nebel anders in dem Vorbilde verhält, als mir das Bild, das durch das Wort kleiden erregt worden, vorstellet: denn in dem Bilde geht der Nebel um die Luft herum, in dem Vorbilde aber mischt er sich mit derselben. Wer zweifeln will, ob ein Mensch all diese Schlüsse mache und alle diese Verhältnisse untersuche, der prüfe sich nur, ob er nicht zwey Begriffe in sich hat, wenn er eine Beschreibung liest, und er bemerke hingegen, ob er nicht ganz eine andere Empfindung [130]
hat, wenn er höret: Es wird Herbst. Es ist auch dieses nichts neues, indem wir so gar bey Untersuchung der Wahrheit dasjenige, was von einer Sache gesagt wird, eben auf diese Art gegen dieselbe halten. Wir können noch merklicher

abnehmen, daß wir ohnfehlbar solche Schlüsse machen müssen, dafern wir uns untersuchen wollen, wenn wir ein Räthsel hören. Denn ein Räthsel stellet mir erstlich zwar das Bild in den Gedanken vor, aber das Vorbild nicht. Und ich bemühe mich, ein Vorbild unter den Begriffen, die ich mir sonst erlanget habe, zu suchen und halte allezeit alle Theile des Räthsels dagegen, bis ich eins gefunden habe, welches in allen seinen Theilen mit demselben übereinstimmet. Ein Räthsel aber ist nichts anders, als eine Nachahmung einer Sache, die ich den andern errathen lasse. Wo wollten wir endlich bemerken, ob etwas falsch gesagt wäre, welches [75] wir doch augenscheinlich bemerken, wenn wir diese Schlüsse nicht verdeckter Weise in uns machten.

§. 15. *Wenn ich Ordnung bemerke, so empfinde ich ein Vergnügen; wenn ich also die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Vorbilde bemerke, so empfinde ich ein Vergnügen.* Dieses ist dasjenige Vergnügen, welches aus dem Wesen der Nachahmung entsteht. Ich läugne dadurch nicht, daß es nicht auch vielerley andres Vergnügen geben könne, das die Nachahmung erwecket. Ich will aber itzt nur von demjenigen Vergnügen reden, welches sich auf das deutlichste aus der Nachahmung erweisen läßt, und welches allein nothwendig daraus folget, wenn die Nachahmung wahrgenommen wird, und nicht von zufälligen Dingen derselben herkömmt; ja welches so weit geht, daß wir uns nicht einmal auf die Natur des Menschen beruffen dürfen, sondern daß es aus der Natur eines denkenden Wesens überhaupt herfließt. Es ist auch hier nur daran gelegen, daß ich beweisen will, daß aus der Nachahmung ein Vergnügen entstehe. Von diesem Vergnügen und von den Regeln dasselbe zu erreichen zu reden, das verspare ich in den künftigen Abschnitt.

[371] Zweyter Abschnitt. [131]

## Von den Eigenschaften und Regeln der Nachahmung, in so weit ihr Endzweck das Vergnügen ist.

Das letzte, was ich im vorhergehenden Abschnitte erwiesen habe, ist dieses, daß die Nachahmung Vergnügen bringe. Ich gestehe, daß es viele gegeben, die sich gewundert haben, warum ich dieses erweisen wollen, und warum ich es noch dazu auf eine so weitläuftige Art gethan, daß ich fast den ganzen ersten Abschnitt mit den Vorbereitungen dieses Beweises erfüllet und durch die umständliche Erklärung, wie dieses Vergnügen entstehe, einigermaßen tiefsinnig und verdrüßlich gemacht habe. Aber ich wundre mich vielmehr, wie es Leute giebt, die sich bemühen, dieses Vergnügen hervorzubringen und dennoch so sorglos sind, zu wissen, wie es entspringt: da ihnen doch diese Wissenschaft den Weg dazu leichter und sichrer machen könnte. Wenn man zeiget, wie eine Wirkung mit ihrer Ursache zusammenhängt: so zeiget man zugleich [372] von sich selbst die Mittel zu dieser Wirkung zu gelangen. Sollte aber iemand verdrüßlich seyn, wenn man ihm die Mittel zeigte, wie er zu seinem Endzwecke gelangen könnte? Nun ist das Vergnügen zwar nicht überhaupt der Endzweck aller Nachahmungen. Es ist aber dennoch das Ziel derjenigen Nachahmung, von der ich besonders handle, und welche der Grund verschiedner Künste ist. Und man kann also den Quellen dieses Vergnügens nicht genugsam nachspüren. Wer mir aber vorwirft, daß ich auf eine Art, welche nicht gar zu sehr vergnüget, von dem Ursprunge dieses Vergnügens gehandelt habe, der muß auch denen, die von der Tonkunst schreiben, vorwerfen, daß ihre Abhandlungen keinen so angenehmen Klang in den Ohren haben, [132] als die Harmonie der Töne, von der sie handeln. Ich fahre also weiter fort in dem Vorhaben, die Regeln und Mittel

zu zeigen, wie man zu diesem Vergnügen gelangen könne. Und vielleicht bin ich in diesem Abschnitte etwas glücklicher, dem Leser auf eine angenehme Art den Weg zu weisen, wie er andre durch die Nachahmung vergnügen soll, da der Eingang dazu, welcher wie der Eingang eines Opertheaters etwas unansehnliches und finstres an sich hat, nunmehr mit dem ersten Abschnitte zurückgeleget zu seyn scheint.

§. 16. Da die Nachahmung eine Ursache des Vergnügens, und das Vergnügen eine Wirkung der Nachahmung ist: so ist kein Zweifel, daß man sich das Vergnügen zum Endzwecke der Nachahmung vorstellen könne. Und ohne Zweifel ist das Vergnügen einer der natürlichsten Endzwecke der Nachahmung, da diese letztere ein vollkommnes Mittel ist, das erste zu erhalten, und da sie es nicht zu=[373]fälliger Weise, sondern ihrem Wesen nach und allezeit nothwendig hervorbringt. Man pflegt sich sonst der Nachahmung noch besonders zu zwoen andern Absichten zu bedienen: nämlich entweder iemanden zu unterrichten, daß er sich nach dem Bilde einen so vollkommnen Begriff von dem Vorbilde machen solle, als es möglich ist; oder einen zu betriegen, daß er das Bild für die wahrhafte Sache, die es nachahmet, annehmen und halten solle. Das erstere ist die Absicht der Geschichte, und das andre der Lügen. Solche verschiedne und von einander entfernte Dinge bringet die Nachahmung hervor, daß man sie brauchen kann, die Wahrheit zu lehren und auch zu unterdrucken. Ein Geschichtschreiber will seinen Leser unterrichten und ihm Begriffe von einer geschehenen Sache geben. Er wählet die Worte, die die allerdeutlichsten Zeichen desjenigen sind, was geschehen ist. Diese Worte erregen in seinem Leser Bilder der Sachen, die sie bezeichnen. Der Geschichtschreiber würde sich mit diesen Bildern der Sache
[133] nicht begnügen, sondern seinem Leser die Sache selbst zeigen, wenn es möglich wäre. Der Dichter will den Leser durch Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes vergnügen. Er wählt alles was machen kann, daß die Aehnlichkeit von

seinem Bilde deutlich in die Augen falle; er ist so entfernt, daß er dem Leser die Sache selbst statt des Bildes zeigen wollte, daß er dadurch vielmehr seines Endzwecks verfehlen würde. So können zwey Leute einerley Sache nachahmen, und dennoch kann einem etwas zum Fehler gerechnet werden, welches dem andern zum Lobe gereichet. Der Geschichtschreiber und der Poet kann die pharsalische [374] Schlacht, oder Heinrichs des Großen Thaten nachahmen. Der Unterschied ihres Endzweckes machet nur, daß sie einerley Mittel, jeglicher anders, anwenden. Von dieser Art der Nachahmung, deren Haupt-Endzweck der Unterricht ist, reden diejenigen, welche überhaupt alle Arten zu schreiben für eine Nachahmung rechnen, und jeglichen Schriftsteller für einen gelehrten Maler ansehen. Unterdessen wollen wir diese beyden Nachahmungen von einander unterscheiden, weil ihre Pflichten durch ihren Endzweck verändert werden, und ein Schriftsteller, welcher nachahmet um zu unterrichten, sich diejenigen Regeln nicht schlechterdings anmaßen kann, welche abzielen das Vergnügen der Menschen zu befördern. Was den Betrug anlanget: so haben ihn viele für so vergnügend angesehen, daß es wenig gefehlt, daß sie erst daraus das Vergnügen hergeleitet, woraus die Nachahmung entsteht. Und sie haben nicht so wohl geglaubt, daß alle Malerey oder alle Nachahmung die reizende Entzückung, die sie hervorbringet, durch die Ordnung, die sie empfinden läßt, und durch die Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes wirke; als sie sich eingebildet, daß sie durch einen angenehmen Betrug und durch die Verwechselung des Bildes und Vorbildes in den Gedanken des Menschen alles dieses hervorbringe. Es ist nicht zu leugnen, daß dasjenige, was sie Betrug nennen, und vielmehr nach ihrer Meynung zu reden die Entdeckung desselben nennen sollten, zuweilen mit einem Vergnügen verbunden ist; aber mit einem so zufälligen Vergnügen, daß es dem Vergnügen, [134] so aus der Uebereinstimmung der Theile herkömmt, weit nachgeht, und daß es doch [375] nur dadurch geschieht, weil die Entdeckung dieses Betrugs die genaue Uebereinstimmung

der Theile des Bildes mit den Theilen des Vorbildes merklich machen hilft. Ein Mensch, sagt man zum Exempel, sieht einem theatralischen Spiele zu. Die Kunst der spielenden Personen entzücket ihn so sehr, daß er die verkleideten Personen für wahrhafte Helden, und ihr Leiden für ein wahres Leiden ansiehet. Im Augenblicke darauf besinnt er sich auf seinen Irrthum, und ist vergnügt, daß er auf eine so angenehme Art betrogen worden. *Meine Gedanken sind in der That hierbey, daß es, genau zu reden, gar keinen angenehmen Betrug gebe.* Ein Betrug oder ein Irrthum ist allezeit ein Zeuge der Schwachheit unsers Verstandes, welcher, er mag verzuckert seyn wie er will, uns mehr beschämen, als belustigen kann. Die Entdeckung unsers Betrugs ist zwar eine Sache, die unsre Begierde zu wissen, vergnügen könnte; aber die dennoch nur bey wenigen Leuten den Vorwurf des Irrthums, mit dem sie so genau verbunden ist, durch das Vergnügen etwas zu lernen überwiegt. Kurz, diese Entdeckung des Irrthums, welche man einen angenehmen und entzückenden Betrug genennet hat, wirket seinem Wesen nach ein viel zu bitteres Vergnügen, als daß man hieraus das Vergnügen erklären könnte, welches aus der Nachahmung von der wir handeln, entspringt. Alles was diesen Betrug bey seiner Entdeckung angenehm machen könnte, ist, daß es ein unwidersprechliches Zeichen der großen Aehnlichkeit zwischen dem Bilde und Vorbilde wäre, und daß wir die Ordnung und Vollkommenheit, die daraus entspringt, desto deutlicher wahrnehmen, wenn wir Bild [376] und Vorbild mit einander verwechselten. Dieses wäre noch, womit man diesen angenehmen Betrug auf seiner schönen Seite zeigen könnte. Aber in der That *finde ich* meinem Gefühle nach, *bey der allergenauesten Nachahmung etwas, welches vielmehr eine Gefahr zu irren, als ein Irrthum ist,* [135] so lange nämlich das Bild bey dieser genauen Nachahmung noch vergnügt. Ein Kind, welches man in die Comödie bringet, sieht das Lieschen des Moliere erscheinen. Da dieses Schläge bekömmt: so weint es mit, und fühlt eine wahre

und nicht eine angenehme Traurigkeit. Man sagt ihm hierauf, daß dieses Lieschen nicht im Ernste weine, und daß es auch nicht im Ernste Schläge bekomme. Dieses ist zwar zureichend die Thränen des Kindes, welches man in die Comödie genommen, zu stillen, aber nicht es zu vergnügen. Ein Mensch sieht in der ferne einen gemalten Kopf für einen in Stein gehauenen an, er geht hinzu und merkt, daß er sich geirrt hat; seine übrige Gesellschaft ist nicht weit davon. Er sagt ihr aber kein Wort von seinem Irrthume, und schämt sich, daß er sich betrogen hat. Hier sehe man die Wirkung eines wahrhaften Betruges, und halte sie gegen die Empfindung desjenigen, was die Kunstrichter einen angenehmen Betrug nennen; ich aber vielmehr für eine bloße Gefahr zu irren halten wollte, welche mit dem Vergnügen verbunden ist, daß man diesen Irrthum vermieden.

§. 17. Was ich itzt gesagt habe, ist deswegen geschehen, damit man nicht allein die Möglichkeit zu diesem Endzwecke der Nachahmung, nämlich zu dem Vergnügen, das aus der Empfindung der Aehnlichkeit un-[377]mittelbar entsteht, zu gelangen einsehen; sondern auch denjenigen Endzweck der Nachahmung, in dessen Ansehen ich sie betrachte, von andern Endzwecken derselben unterscheiden möge. Nunmehro habe ich eine Sache zu beweisen, die sich nicht aus der Natur der Nachahmung schlechterdings herleiten läßt, sondern wo man die Erfahrung zu Hülfe nehmen muß, nämlich *daß dieses Vergnügen der wirkliche Endzweck derjenigen Nachahmung sey, die wir in den Künsten antreffen.*

*Alles Vergnügen gehört zu den Sachen, die man um ihrer selbst willen sucht.* Denn da unsre Glückseligkeit in der Zusammenkunft alles möglichen Vergnügens bestehet; so hat iegliches Vergnügen einen unmittelbaren Einfluß in dieselbe, und es ist ungereimt, wenn uns etwas vergnüget, noch weiter zu fragen, warum man dieses Vergnügen suchte? [136] *Alles Vergnügen also, das aus dem Wesen einer Sache fließt, hat die Vermuthung für sich, daß es der Endzweck derselben*

Sache sey; und es hat vor allen andern Dingen ein Recht als die Absicht betrachtet zu werden, warum die Sache, die ihrem Wesen nach vergnüget, in der Welt ist. Diese Vermuthung ist so kräftig, daß man jemanden nicht glauben würde, der uns bereden wollte, daß der vornehmste Endzweck einer solchen Sache etwas anders, als das Vergnügen sey, wenn nicht die deutlichsten Proben vor Augen liegen, daß der Urheber und Schöpfer derselben etwas anders, als dieses gewollt habe. Man giebt sonst zum Endzwecke der Dichtkunst zwey Dinge zugleich an, nämlich Vergnügen und Unterrichten. Dieses geschieht auch nicht ohn Grund, [378] wie wir weiter unten berühren wollen. Wenn wir aber fragen, welches von beyden der Hauptzweck sey: so mögen die strengsten Sittenlehrer sauer sehen, wie sie wollen, ich muß gestehen, daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe, und daß ein Dichter, der vergnüget und nicht unterrichtet, als ein Dichter, höher zu schätzen sey, als derjenige, der unterrichtet und nicht vergnüget. Wir brauchen hierzu keine Gewissensfragen anzustellen, ob derjenige, der ein Gedicht verfertiget, und derjenige, der es liest, beyde etwas stärker suchen oder begehren, als der erste zu vergnügen, und die andern vergnügt zu werden. Wir können aus den Handlungen selbst deutlich genug sehen, daß dieses nicht allein der eigentliche Wunsch der Dichter sey; sondern daß auch von Alters her diese Absicht ohne alle Verstellung von den Lesern und Zuhörern bekennet worden. Anakreon ist unter den Poeten von alten Zeiten her größer, als Theognis, und die güldnen Gedichte des Pythagoras machen gegen die giftigen Gedichte des Ovidius eine schlechte Figur. Ich habe noch niemanden gehört, der den Cato mit seinen Sittensprüchen für einen [137] bessern Poeten gehalten hätte, als den Catullus mit seinen leichtfertigen Einfällen. Dieses zeigt, wie weit der Endzweck zu unterrichten in der Dichtkunst dem Endzwecke zu vergnügen nachgehe. Will man sagen, daß die Menschen sich der besten Sachen öfters verkehrt gebrauchen, und

den Nebenzweck zum Hauptzwecke machen: so ist dieses zwar wahr; aber niemand, der eine Sache zum unrechten Zwecke misbrauchet, wird deßwegen diesen unrechten Zweck bekennen; sondern er wird [379] seine ungleichen Absichten vielmehr durch den guten Schein eines ganz andern Vorhabens, als ihm in der That in den Gedanken liegt, beschönigen. Man führet wohl z. Exempel Ehrenämter, um sich zu bereichern: aber man sagt doch wenigstens, daß die Hauptabsicht dabey sey die Wohlfahrt des gemeinen Wesens zu befördern. Sollten denn die Dichter allein so wenig Verschlagenheit besitzen, daß sie, wenn der Hauptzweck der Dichtkunst das Unterrichten seyn sollte, dieses nicht öffentlich und einstimmig vor den Leuten sagten? Gesetzt aber daß es Dichter giebt, die den Unterricht ihrer Leser zum Hauptzwecke haben, oder wenigstens um etwas besonders vor dem übrigen Volke der Dichter zu haben, sich diese Absicht vor der Welt zuschreiben: ist deswegen das Unterrichten der Hauptzweck der ganzen Dichtkunst, ich will nicht sagen der Nachahmung, weil es der Endzweck verschiedner Dichter ist? Maler schildern zuweilen Schlachten, und Bildhauer bilden Helden ab, um das Andenken derselben bey der Nachwelt zu erhalten. Deswegen schließt man nicht, daß die Geschichte der Endzweck der Malerey sey, oder daß die Bildhauerkunst erdacht worden, damit man nach einigen Jahren sich eine Vorstellung machen könnte, wie Lysander oder ein andrer griechischer Feldherr, ausgesehen. Der Endzweck des Künstlers und der Kunst sind öfters sehr von einander unterschieden. Der Endzweck der Kunst pfleget eine nothwendige Wirkung derselben zu seyn; der Endzweck des Künstlers aber kann oftmals in einer Sache bestehen, die der Kunst ganz zufällig ist, und von dem Künstler mit derselben verbunden wird.

[380] §. 18. Diese Nachahmung, deren Ab- [138]
sicht es ist zu vergnügen, erhält ihren Endzweck dadurch, wenn die Aehnlichkeit und also auch die

Ordnung die sie hervorbringt, wahrgenommen wird. Es ist also hiezu nicht allein nöthig nachzuahmen, sondern so nachzuahmen, daß die Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes wahrgenommen wird, und zwar daß sie von denenjenigen wahrgenommen wird, die wir vergnügen wollen. Eine Ordnung, die wir nicht wahrnehmen, ist für uns keine Ordnung. Daraus folget, daß wir alles anwenden müssen, was denenjenigen, für die wir nachahmen, Bild und Vorbild deutlich vor die Augen stellet, und daß wir unsre Nachahmungen nicht dunkel und undeutlich machen müssen. Diese Regel kann von Bildhauern, Malern, Musikverständigen und Dichtern, von jeglichem auf eine besondre Art, nach Beschaffenheit einer jeden Kunst in acht genommen oder verabsäumet werden. Wenn man Bilder weit über die Augen der Zuschauer setzet, Schildereyen in der Höhe so klein und schwach malt, daß man nur wenig davon sehen kann; oder die Sachen in einer solchen Stellung zeichnet, daß man nicht gnugsam erkennen kann, was sie eigentlich vorstellen sollen, ob sie gleich mit der Natur übereinkommen: so ist es augenscheinlich, daß der Endzweck der Malerey dadurch nicht erhalten wird. Das Schnitzbild welches Phidias sehr groß und grob gehauen, damit es aus der Höhe desto besser in die Augen fallen möchte, zeigt wie weit die Regel der Deutlichkeit andern Regeln der Kunst gebiethen könne. Wenn ich die Natur in der Musik, so wohl als in der [381] Poesie, unter eine allzugroße Menge von Zierrathen und Figuren verstecke, so wird diese Deutlichkeit ebenfalls beleidiget: und ein Dichter besonders findet noch viele andre Wege undeutlich zu werden, und das Vergnügen zu hemmen, welches die Schönheit seiner Bilder sonst in dem Verstande seiner Leser nothwendig erwecken müßte. Denn alles was die Aufmerksamkeit des Lesers ermüdet, oder von der Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes abwendet, oder verursachet, daß dieselben keinen so starken Eindruck machen, als zu Beobachtung ihrer Schön-
[139]

heit gehörte, sind aus diesem Grunde verwerfliche Dinge, und mit dem Namen einer Undeutlichkeit zu belegen. Die Deutlichkeit eines Poeten erstrecket sich also noch viel weiter, als auf eine sorgsame und leichte Zusammenfügung der Wörter; obgleich diese besonders sehr nöthig ist. Denn ein Gedichte wird niemals gelesen, daß man seinen Verstand üben will, indem man verworrne Wörter in Ordnung bringt; sondern daß man Begriffe gegen Begriffe halten will: zumal da uns zugleich die Schwierigkeit der Wortfügung öfters in Irrthum bringt, daß wir eine Weile dem unrechten Verstande der Worte nachhängen, ehe wir uns auf den rechten besinnen können. Dieser Irrthum aber ist allem Vergnügen stracks zuwider, indem er uns nicht allein in den Bildern statt der Ordnung Unordnung entdecket; sondern auch, wenn wir unsers Irrthums gewahr werden, uns ein Misvergnügen machet; welches von der Ueberzeugung, daß wir geirret haben, unzertrennlich ist. Eben so sehr, und nach meiner Meynung noch mehr, sind der Deutlichkeit zwey andre Dinge zuwider, die [382] nicht so wohl in einer verworrenen Ordnung der Worte, als in einem Mangel oder Misbrauche derselben bestehen, und dahero desto fehlerhafter sind, weil sie mehr Einfluß in die Sachen selbst haben. Es sind dieses die Zweydeutigkeit und der ungewisse Ausdruck. Die erste verführet den Leser, daß er oft die wahrhaften Züge des Bildes verfehlet, und sich ganz andre vorstellt, und der andre läßt ihn diese Züge entweder ganz verlieren, oder lange Zeit vergebens suchen. So wie eine verwirrte Ordnung der Worte, insgemein der Fehler rauher Poeten ist, welche aus einer gezwungenen Sorgfalt nur die Gedanken und Bilder zu suchen, sich um die Wörter wenig zu bekümmern scheinen: so finden sich diese letztern beyden Fehler mehr bey fließenden Poeten; und diejenigen von denen man sagt, daß sie am leichtesten schreiben, kommen mir zuweilen undeutlicher als die schwersten vor. Denn eine Schreibart, welche mit aller Gewalt fließend seyn soll, findet zuweilen die Worte eher, als die Gedanken; so daß der Leser diese dem Dichter selbst leihen muß: oder sie nehmen Worte [140]

die einen bessern Klang haben, lieber als diejenigen, die die Sache besser ausdrücken. Hierdurch scheinet mir besonders Günther in der That viel öfters undeutlich, als andre Dichter, die man ihrer rauhen Schreibart wegen, der Undeutlichkeit beschuldiget. Die Stelle aus der Ode auf den Eugen:

Und gleichwohl will das Deutsche Blut
Den alten Kirchhof feiger Wut
An neuen Lorbeern fruchtbar machen;
Und gleichwohl hört der dicke Fluß
Des Sieges feurigen Entschluß
Aus Mörsern und Carthaunen krachen.

[383] ist schon von jemanden vor mir bemerket worden, und es scheint, als ob in zweydeutigen und ungewissen Ausdrücken die Schönheit dieser Zeilen bestehen sollte. Ich will auch den Flemming nicht allemal von diesen Fehlern lossprechen, besonders in seinen heroischen Gedichten. Unsern Herren Nachbarn den Franzosen würden diese Fehler unerträglich seyn, da sie durch den Fleiß, den sie auf ihre Sprache gewendet, es so weit gebracht haben, daß man nichts bey ihnen auf eine so unbestimmte Art reden darf*. Unterdessen ist dieses noch nicht alle Undeutlichkeit, die man zu vermeiden hat. Wenn man diejenigen Wörter, welche die Einbildungskraft rühren sollen, unter einer Menge andrer unnützen Wörter versteckt, wenn man zur Unzeit zu weitläuftig oder zu kurz ist, wenn man seine Bilder überhäuft, und dem Leser nicht Zeit läßt, jeglichen Zug besonders zu betrachten: so sind dieses alles Fehler wider die Deutlichkeit eines Dichters. Die größte Undeutlichkeit aber ist die Mattigkeit in einem Gedichte. Denn die Mattigkeit ist nichts anders, als ein Mangel derjenigen Dinge, welche die Bilder in der Einbildungskraft lebhaft machen. Wenn aber die Bilder nicht lebhaft sind, wie können sie deutlich seyn? Wie kann eine Malerey deutlich seyn, wo die Züge der-

* Man könnte gleichwol aus des la Motte und Rousseau Oden, hier unzählige Beweise des Widerspiels anführen: so wohl als Fenelon sie in seinen Gedanken über die Tragödie dem Corneille und Racine Schuld gegeben hat.

selben verlöscht und schwach, und wo die Farben verschossen sind? Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alles angeben [141] wollte, was in jeglicher Kunst die Deutlichkeit hindert oder [384] befördert. Da aber iegliche ihre eigne Mittel dazu hat: so gehören diese Regeln mehr für diejenigen, so die Wege und Handgriffe jeder Kunst ins besondre weisen.

§. 19. *Wenn wir die Mittel, das Vergnügen recht lebhaft zu machen, und die Ordnung, die in der Nachahmung liegt, in ihrer ganzen Stärke wahrnehmen zu lassen, recht aus dem Grunde kennen wollen: so gehört auch dieses dazu, daß wir wissen, für wen wir nachahmen, damit wir uns die Beschaffenheit dererjenigen, die wir vergnügen wollen, zu Nutze machen und sie gleichsam auf ihrer empfindlichsten Seite rühren können.* Die Sachen, die man nachahmen kann, sind so vielfältig, und nicht alle für alle Leute: und die Begriffe der Menschen sind öfters einander so entgegen gesetzt, daß man nicht genau bestimmen kann, für wen man eigentlich nachahmen soll, und daß man den einen Theil zu vergnügen, öfters den andern aus der Acht lassen muß. Das Vorbild selbst wird einem Künstler zuweilen vorschreiben, wen das Bild zu vergnügen geschickt ist. Ein Conterfey einer Privatperson ist nicht für alle Menschen, sondern für diejenigen eigentlich gemacht, die ihn kennen. Zuweilen bestimmt die besondre Absicht eines Künstlers die Person, die er vergnügen will, ohne sich von der Kunst darinnen vorschreiben zu lassen. Denn wofern er nur die Hauptabsicht derselben erfüllet: so ist der Kunst nicht daran gelegen, an wen sie angewandt wird. So daß überhaupt die Regel der Nachahmung nicht näher als so bestimmt werden kann: Suche so viel Vergnügen zu erwecken, als dein Vorbild und die Art der [385] Nachahmung, und diejenigen, für die du nachahmest, zulassen. *Wenn aber derjenige, der etwas nachahmen will, noch ohne alle gewisse Absichten wegen der Personen, für die er nachahmen wollte, wäre;* so wird folgends bestimmen können, wen er zu vergnügen suchen soll.

Es läßt sich leichtlich abnehmen, daß, wenn [142] einmal das Vergnügen andrer unser Endzweck ist, und wir gegen alle Menschen eine gleiche Liebe haben, wir gern so viel Leute, als möglich ist, vergnügen werden. Ob wir gleich zuweilen Dichter lesen, die sich nur wenige Liebhaber wünschen, so geschieht dieses nicht, als ob sie in der That lieber wenige als viele vergnügen wollten: sondern sie haben es nur gethan, wenn der größte Haufe so thöricht gewesen, daß es unmöglich gewesen zugleich kluge und viele Leute zu ergetzen. Nun ist es wahr, daß die Belustigung eines Klugen und Kenners weit höher zu schätzen ist, als das Vergnügen eines Thoren. Aber man setze zu diesen Klugen noch eine Anzahl andre Leute von wenigerm Verstande: so werden wir noch weit zufriedner seyn, wenn wir nicht allein Verständige, sondern auch die Unvernünftigsten an unsern Arbeiten ein Vergnügen zu finden gezwungen haben. Dieses ist allerdings ein deutliches Kennzeichen, daß das Vergnügen, welches in viele wirket, vollkommner sey als dasjenige, welches nur wenige ergetzet. Es widerspricht sich auch nicht, zugleich für die Meisten und für Kluge zu arbeiten; denn wenn auch die Meisten in der Welt Thoren sind: so sind doch schwerlich eine so große Anzahl Thoren einerley Meynung, als es kluge Leute giebt, die einer Meynung folgen. Derjenige, der für eine [386] gewisse Art Thoren arbeitete, würde die andern Thoren alle wider sich haben; weil es der thörichten Meynungen vielerley giebt. Hingegen wenn er für Kluge arbeitet: so wird er alle Klugen auf seiner Seite haben. Auch ist derjenige, der so arbeitet, daß er einem jeglichen Verstande, der in diesen Sachen keine Vorurtheile hat, gefallen muß, sicher, daß er doch von der Nachwelt geliebet werden wird. Horaz, welcher sagte, daß ihm wenige Leser genug wären, hat mit seinen Gedichten doch schon viel mehrere vergnüget, als die Dichter seiner Zeiten, die auf den Beyfall des ganzen Volks trotzten. Man muß noch hierbey unterscheiden, daß die Dichter, welche sich nur wenige [143] Leser gewünschet, von dem Beyfalle der Kenner, und nicht

von dem Vergnügen, das sie bey klugen Leuten erweckten, geredet haben. Dieser Beyfall ist sehr davon unterschieden, er ist aber dessentwegen nur von wenigen Kennern zu verlangen, weil es nur wenige Kenner giebt; und weil der Beyfall dieser wenigen Kenner uns Bürge dafür ist, daß es an uns nicht liegt, wenn wir nicht eine unzählige Menge Menschen vergnügen. Wie unterschieden es ist, den Beyfall vieler Menschen, oder das Vergnügen vieler Menschen zu wünschen, sehen wir daraus: ein ieglicher Dichter wird sich eine große Ehre daraus machen, das schöne Geschlecht zu vergnügen. Aber auf ihren Beyfall überhaupt, und nicht von etlichen einzelnen Personen darunter zu reden, wird er nicht viel Staat machen; weil viele unter ihnen nicht wissen können, was ein wahres und beständiges Vergnügen zu wirken vermag. Aus allem diesem erhellet deutlich, daß derjenige, der etwas nachahmet, wenn er nicht seine besondre Absichten hat, das Vergnügen so vieler [387] Menschen als möglich ist, suchen soll. *Weil es aber unmöglich ist, alle zu vergnügen, indem viele darunter von Vorurtheilen eingenommen sind: so wird der sicherste Weg seyn, die meisten zu vergnügen, wenn er die Klugen zu ergetzen suchet;* und das Vergnügen, das er dadurch erlanget, wird noch schätzbarer werden, weil es ein Kluger eher, als ein Thor verdienet. *Ein Kluger aber, im Absehen auf eine Kunst, ist jeglicher, der von keinen Vorurtheilen, was diese Kunst betrifft, eingenommen ist, und eine genugsame Zärtlichkeit des Gefühls hat, daß die Werke dieser Kunst einen Eindruck in ihn machen.* Der ungelehrte Kluge gilt hier, so viel als der Gelehrte; derjenige, der die Kunst versteht, ist so wohl werth vergnüget zu werden, als der sie nicht versteht: und es giebt hierbey keinen andern Unterscheid der Menschen zu beobachten, als den die Lebhaftigkeit einer nicht verderbten Einbildungskraft macht. *Es folgt also, daß in der Nachahmung das Bild und Vorbild, wenn der Nachahmende keine schon bestimmte Absichten dabey hat, so*

beschaffen seyn sollen, daß es einen allgemeinen [144] Eindruck auf alle Menschen machen könne, ohne gewisse Begriffe einer besondern Art von Leuten voraus zu setzen, und daß es weder für die Leute von geübtem Verstande zu schlecht, noch für diejenigen, die wenige Uebung des Verstandes gehabt, zu hoch sey; sondern für beyde auf einmal dienen könne.

§. 20. Eine Ordnung, die man nicht wahrnimmt, kann nicht vergnügen. Man wird aber die Ordnung und Aehnlichkeit zwischen [388] dem Bilde und Vorbilde nicht wahrnehmen, wenn derjenige, den das Bild vergnügen soll, von dem Bilde oder Vorbilde eine andre Vorstellung in seiner Einbildungskraft hat, als derjenige, der nachahmet. Also wird das gesuchte Vergnügen sodann bey demselben nicht erfolgen. Dieses sehen wir deutlich an dem Exempel der alten griechischen Gedichte. Diejenigen, welche nicht Bekanntschaft genug mit den Alterthümern gemacht haben, können gar keinen Gefallen dran haben. Denn sie haben entweder eine andre Vorstellung von den Helden und von den Sitten der alten Zeiten, als die griechischen Dichter gehabt haben: oder sie bekommen die Abschilderung derselben nicht in ihrer rechten Stärke, sondern nur in Uebersetzungen zu sehen, welche die Züge derselben matt machen oder verstellen. Wir haben uns in unsern Zeiten einen neuen Achill, einen neuen Hippolyt, kurz ganz neue Helden gemacht, welche vieles von dem Wesen der großen unsrer Zeit haben, und nur in alte Namen gekleidet sind. Wer es verlangt, daß die Gedichte der Alten diesen unsern Begriffen gleich seyn sollen, der verlanget, daß das Bild eher seyn soll, als das Vorbild; indem jenes schon vor etlichen tausend Jahren fertig gewesen, dieses aber erst in unsern Jahrhunderten entstanden ist. Hieraus entsteht diese Folgerung. Derjenige, welcher nachahmet, muß sich nach den Vorstellungen derer richten, die das Bild vergnügen soll. Das ist, wenn sie eine andre Vorstellung von dem

Vorbilde haben, als es in der That beschaffen ist; muß er nicht mehr die Sache selbst, die er nachahmet, sondern die Begriffe derer, denen zu ge-[389]fallen er sein Bild verfertiget, zu seinem Vorbilde nehmen, und sein Bild muß der Sache unähnlich werden, damit es desto eher mit den [145] Begriffen derselben überein komme. Man möchte den Einwurf machen, daß dieses ein falsches Vergnügen wäre, weil es auf keiner wahren, sondern auf einer scheinbaren Aehnlichkeit beruhet. Aber dieser Einwurf ist leicht aus diesem zu heben. Weil die Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes in der Einbildungskraft geschieht, so ist nicht die Sache selbst, sondern der Begriff und die Vorstellung von der Sache das Vorbild. Denn da das Bild öfters nur eine Vorstellung ist: so hieße dieses zwey ganz unähnliche Dinge mit einander vergleichen, wenn ich eine Vorstellung und eine wirkliche Sache gegen einander halten sollte. Wenn also das Bild nur mit der Vorstellung des Vorbildes in dem Verstande derer, denen zu gefallen man nachahmet, übereinstimmet: so kann es niemals ein scheinbares Vergnügen hervorbringen. Denn gesetzt, daß derjenige, der ein solches Vergnügen empfunden hat, hernach seine Begriffe von dem Vorbilde ändert: so ist ihm doch noch allezeit bewußt, daß der Nachahmende damals seinem Vorurtheile nachgegeben hat, und daß jener richtig nachgeahmet, er aber selbst nur vorher unrichtig gedacht hat. Ob wir gleich itzt ganz andre Vorstellungen von dem Weltgebäude haben, als zu Zeiten des Virgils und des Ovidius waren: so vergnügen wir uns doch noch immer an ihren Beschreibungen. Wir ergetzen uns noch immer an ihren Gemählden, von einer Allmacht solcher Götter, die wir nicht mehr glauben; weil wir wissen, daß sie die Begriffe ihrer Zeiten vollkommen wohl nachahmen: aber [390] wenn ein Poet neuerer Zeiten eben diese Bilder brauchen wollte, so würde er die Regel eben so schlecht beobachten, als jene sie wohl in acht genommen haben; es wäre denn, daß die Sachen, die er erzählte, aus einer solchen Zeit hergeholet würden, daß wir unvermerkt, indem wir an die Zeiten des Alterthums gedächten, auch zugleich die Begriffe

desselben annähmen und glaubten, daß wir mit einem Scribenten derselben Zeiten zu thun hätten. Wenn also derjenige, der da nachahmet, sich nach den Begriffen seiner
[146] Richter, oder Leser, oder Zuschauer, oder wie wir die Personen nennen, für die er seine Bilder ausarbeitet, bequemen soll: so werden dadurch viel ungerechte und übereilte Urtheile wegfallen, dadurch der Nachahmende zuweilen der Unnatürlichkeit beschuldiget wird. Wer hat z. E. jemals einen großen Herrn beständig auf die Art reden hören, wie ein König oder Held in dem Trauerspiele spricht. Wollte man deswegen sagen, daß Racine unnatürlich wäre, wenn er keine Periode sagt, darinnen nicht ein schöner Gedanken stecket; und wenn aus einer jeden guten Tragödie eine Menge überflüßiger Wörter und Reden verbannet wird, die dennoch im gemeinen Leben niemals unterlassen sich einzuschleichen, auch wenn große Herren sprechen; wenn auch kein unedles Wort darinnen vorkommen darf, ob man auch gleich aus der Historie beweisen könnte, daß ein solcher Herr es wirklich gesprochen hätte? Das Trauerspiel ahmet die Begriffe nach, welche der größte Theil der Leute, auch derer, die geübten Verstandes sind, von großen Herren, besonders aber von verstorbenen Helden hat. Der Tod und die Vergessenheit haben ihnen meistentheils dasjenige abgenommen, was sie von [391] andern Leuten ähnliches hatten, und es ist nichts von ihnen übrig geblieben, als lauter solche Züge, daran wir erkennen, daß sie über andre Menschen erhaben waren. Also machet sich jeglicher von Jugend auf größere Begriffe von ihrer Art zu denken und zu reden, als die Sache selbst erfoderte. So gar die noch lebenden Helden lassen sich nicht so weit in den Umgang der Menschen ein, daß man sie sehr von einer andern Seite kennen sollte, als in so weit sie von wichtigen Dingen und edel sprechen. Das Trauerspiel ahmet also diese Begriffe nach, und kann folglich nichts anders, als einen Zusammenhang edler Gedanken und Verrichtungen hervor bringen: und es ist darinnen zu loben, weil es auf solche Art nicht allein unsern Begriffen genug thut; sondern auch die Ehrerbiethigkeit, die wir den Königen schuldig sind,

unterhält. Hiermit dünkt mich also, daß ich eine Sache bewiesen und erläutert habe, welche dem ersten Ansehen nach, [147 ganz falsch scheinen sollte; nämlich, daß man zuweilen der Sache, die man nachahmet, unähnlich werden muß, um wohl nachzuahmen.

§. 21. Dinge, die an sich selbst einander nicht ähnlich sind, können sich einander ähnlich vorstellen, wenn man nämlich von dem einen oder dem andern eine andre Vorstellung hat, als es in der That beschaffen ist. In dem vorhergehenden §. haben wir diesen Fall in so weit berühret, als man von dem Vorbilde eine Vorstellung hat, die der Sache nicht ganz gleich ist. Es geht aber dieses ebenfalls an, wenn das Bild nicht nur der Sache, sondern auch dem Begriffe, den man von der Sache zu haben pflegt, ganz ungleich ist. Denn [392] ein solches Bild kann dennoch gut seyn, wenn es nur unter gewissen Umständen einen Eindruck in unsre Einbildungskraft macht, der dem Vorbilde gleich kömmt.

Die erste Art davon, sind die optischen Blendwerke, und alles dasjenige, was ein künstlicher Betrug der Sinnen genennet werden kann. Kurz, es sind Dinge, die nicht ihrem Wesen nach, sondern zufälliger Weise, das ist, wenn sie in einer gewissen Lage, und von einer gewissen Stelle, oder in einer gewissen Entfernung betrachtet werden, in unsrer Einbildungskraft eine Vorstellung machen, die der Vorstellung eines gewissen Vorbildes ähnlich ist. Eine Tafel, worauf man an schmalen schieferhöheten Flächen lauter unkenntliche Puncte angemalet sieht, die dennoch von einer gewissen Seite, und aus einer bestimmten Stelle betrachtet, zu einer vollkommnen Schilderey werden, oder wie man es zu nennen pflegt, eine tabula strigata, ist eine gute und richtige Nachahmung; ob sie gleich der Sache, die sie nachahmen soll, wenn sie ihrer eigentlichen Beschaffenheit nach betrachtet wird, im geringsten nicht ähnlich sieht. Eben hieher gehört ein theatralischer Stich, wenn der Degen durch die Brust zu fahren

scheint, und doch nur zwischen den Armen hindurch gehet. Doch diese Arten der Nachahmung lassen sich nur in denjenigen Dingen anbringen, wo das Bild wirklich außer uns
[148] ist, und uns durch die Sinne vorgestellet wird. Hingegen fallen sie ganz hinweg, wenn das Bild unmittelbar in der Einbildungskraft entsteht; wie bey der epischen Dichtkunst, und also das Bild und die Vorstellung von dem Bilde, die wir in unsern Gedanken haben, eins und eben dasselbe sind.

[393] Hingegen kann so wohl bey diesen letztern, als bey allen andern Bildern sich eine andre unstrafbare Unähnlichkeit des Bildes und Vorbildes eräugnen, nämlich eine solche Unähnlichkeit, welche nicht allzumerklich ist, und nicht anders als durch die allergenaueste Aufmerksamkeit entdeckt wird. Es ist oft weder möglich noch gut, eine vollkommene Aehnlichkeit zwischen den Sachen zu treffen. Aber das Vergnügen Aehnlichkeiten zu entdecken, verhöhlet demjenigen, der sie betrachtet, vielerley Unähnlichkeiten, wenn sie wohl verdecket sind: und zwey Dinge stellen sich einander ganz ähnlich vor, wenn gleich viele Dinge daran nicht mit einander übereinkommen. Denn in Vorstellungen, die den Verstand des Menschen gleichsam überhäufen, kann nicht alles in die Augen fallen. Man sieht aber wohl, daß diese Unähnlichkeit, weil sie sich auf die Unachtsamkeit andrer Leute gründet, nicht weiter erlaubt seyn kann, als in so weit sie auch bey den alleraufmerksamsten Leuten zu vermuthen ist. Sie ist auch noch allemal eine Abweichung von der Regel, und also nicht eher erlaubt, bis eine andre Regel sie gebiethet: damit diejenigen, welche dieses Bild genauer untersuchen möchten, nicht eine solche Unähnlichkeit wahrnehmen, ohne sogleich eine Ursache dazu zu finden, welche sie rechtfertigen kann. Daß diese unmerkliche Unähnlichkeit uns nicht hindre, Sachen für ähnlich zu befinden, auch wenn sie es nicht sind, können wir daraus erkennen. Eine Schilderey wird immer noch ähnlich befunden, wenn sie auch nicht aus ihrem rechten Augenpuncte betrachtet wird. Ein Theater wird nur auf einen Augenpunkt gebauet, und muß dennoch so vielen hundert Menschen auf einmal in die Augen fallen;

und wer findet in der Poesie zwo Schil=[394]dereyen von einem Menschen, die nicht einander in etwas unähnlich [149] sind, und dennoch beyde dem Charaktere der Personen, die sie vorstellen, ähnlich vorkommen. Die Elektra des Sophokles, des Euripides und des Aeschylus, und unter den neuern des Crebillon seine, sind ganz verschiedene Abbildungen. Dennoch kann man von keinem sagen, daß er den Charakter nicht beobachtet. Der Achilles des Racine, ist ein andrer, als der Achilles des Euripides; vieler andern Exempel zu geschweigen, die sich in der Anwendung der Regel, und wenn man sehen will, wenn es erlaubt sey, ein besondres Bild seinem Vorbilde unähnlich zu machen, am besten zeigen müssen.

[415] §. 22. *Bey dem Vergnügen, das aus der Nachahmung entstehen soll, wird nothwendig vorausgesetzt, daß das Bild und Vorbild in der Einbildungskraft dererjenigen, bey denen die Nachahmung einen Eindruck machen soll, gegen einander gehalten werden: folglich werden in dieser Einbildungskraft zwo Vorstellungen erfordert, nämlich eine von dem Vorbilde und die andre von dem Bilde; und die ganze Wirkung der Nachahmung fällt hinweg, so bald eine von diesen beyden Vorstellungen mangelt.* Dieser Mangel kann sich finden,

1) *Wenn sich das Bild dem Vorbilde in allem so gleich vorstellet, daß der Verstand das wirkliche von dem nachgeahmten nicht [416] mehr unterscheidet,* sondern beyde für eins hält. Ich habe davon in dem Schreiben zur Vertheidigung der gereimten Comödie weitläuftiger gehandelt. Den Einwurf habe ich nur noch wenigstens, nach einiger verständigen Freunde Meynung zu heben: ob eine solche Gleichheit des Bildes und Vorbildes möglich sey? Der philosophische Satz, daß zwo Sachen einander nicht vollkommen gleich seyn können, hat hieher keinen Einfluß. Denn sie können sich doch wenigstens einander vollkommen gleich vorstellen. Der Verstand giebt

in Gegeneinanderhaltung der Dinge nicht auf kleine und unmerkliche Unterschiede Achtung, die nicht anders, als durch eine größre Aufmerksamkeit entdecket werden. Ueber dieses sind die Vorstellungen von dem Vorbilde meistentheils in verschiednen Dingen unbestimmet; weil sie größtentheils in allgemeinen Begriffen bestehen: und so bald der Verstand [150] also etwas gewahr wird, das ihm unter diesen allgemeinen Begriff vollkommen zu gehören scheint; so nimmt er es nicht mehr für ein Bild an, sondern für eine wirkliche solche Sache, davon er den Begriff in seinen Gedanken hat. Er unterläßt also die Aehnlichkeiten der nachgeahmten Sache mit einer wirklichen zu untersuchen: weil es kein Vergnügen giebt, zu entdecken, daß eine Sache sich selber ähnlich sey; eben so wenig, als es einem ein solches Vergnügen erwecken kann, das die Nachahmung giebt, wenn ich sehe, daß ein Ey dem andern ähnlich ist, oder daß ein Baum die wirklichen Eigenschaften eines Baums hat. Wir haben ein Exempel von einer so natürlichen Nachahmung in den Gesichtern, da man [417] den Unterscheid des wirklichen und nachgeahmten zu großem Verdrusse der Zuschauer nicht mehr von einander unterscheiden können. Ein Mimus sollte die Person eines rasenden vorstellen, und anstatt in den gesetzten Schranken einer nachgeahmten Raserey zu bleiben, und mit Verstande zu rasen, gab er alle Kennzeichen eines wirklich unsinnigen Menschen von sich. Er befriedigte sich nicht allein damit, auf dem Theater über die Maaße zu wüten; sondern er lief auch unter die Zuschauer, und übte daselbst verschiedne Ausschweifungen aus, daß man dabey auf die Gedanken gerieth, er wäre wirklich rasend worden. Und niemand von allen Zuschauern wußte ihm diesen Betrug Dank.

2) Der zweyte Fall, wo der Endzweck der Nachahmung durch den Mangel eines nothwendigen Begriffes in der Einbildungskraft unsrer Zuhörer, oder Zuschauer, oder Leser verlohren gehen kann, ist, wenn dieselben keinen Begriff von dem Vorbilde haben. Ein Conterfey verliert seine größte Schönheit bey allen denenjenigen, die die Person selbst nicht kennen, und bleibt nicht weiter

schön, als in soweit es einem Menschen überhaupt ähnlich ist. Ein Dichter muß also die Begriffe seiner Leser kennen, wenn er nicht vergebens und gleichsam für eine andre Nation nachahmen will: und die Exempel und Gleichnisse, die man vor einigen Zeiten aus den Reisebeschreibungen von indianischen Gewächsen und Thieren, und von allem was nur fremde Namen hatte, hernahm, sind also Dinge, die sich zur [418] [151] Nachahmung sehr wenig schicken. Die Beschreibung einer Hennen, eines weiblichen Thieres,

Das von dem leichten Volk, so sich in Federn kleidet,
Des Kammes kronen gleiche Zier
Die Wachsamkeit (die Phyllis nie beneidet)
Und treue Dummheit unterscheidet;
Das blinden Aberwitz von guten Männern borgt,
Und Junge fremder Art, als seine Zucht versorgt.

ist hundertmal mehr werth, als die Schilderey von einem Phönix, wenn gleich eine Henne gegen einen Phönix gerechnet, nur unter den Pöbel des Federviehes zu gehören scheint. Eben dieses ist auch von gelehrten Beschreibungen in denenjenigen Gedichten zu sagen, welche nach der Absicht des Verfassers nicht zum Vergnügen gelehrter, sondern zur Ergetzung aller Arten von Leuten gemacht seyn sollen. Das Vorbild mangelt in dem Verstande der Leser, und diese Bilder sind also ohne Kraft und machen den Leser nur verdrießlich. Die natürlichste Beschreibung eines heidnischen Gottes kann itzo die Wirkung nicht mehr haben, die sie zu Zeiten Virgils hatte, und scheint nur für Liebhaber des Alterthums gemacht zu seyn. Die Beschreibung:

Wenn holdes Weigern, sanftes Zwingen,
Verliebter Diebstahl, reizend Ringen,
Mit Wollust beyder Herz beräuscht;
Wenn der verwirrte Blick der Schönen,
Ihr schwimmend Aug voll seichter Thränen
Was sie verweigert, heimlich heischt.

wird einer ungelehrten Person viel reizender seyn, als der Gürtel der Venus und die Beschreibung, die [419] Homer davon macht. Hieraus folgt darum noch nicht, daß diejenigen Dinge nicht nachzuahmen sind, die unsre Leser nicht wirklich gesehen haben. Denn wenn ihnen nur die Theile

[152] des Vorbildes bekannt sind: so werden sie das Vorbild in ihren Gedanken selbst daraus zusammen setzen können. Es folgt auch nicht, daß wir keine Schildereyen von einer neuen und zuvor noch nie bekannten Gattung der Dinge machen dürfen. Es vermehret vielmehr das Vergnügen des Lesers unendlich, wenn wir, indem wir ihm ein Bild einer solchen Sache geben, ihn zugleich ein neues Wesen, entweder in der Natur, oder in dem Reiche der Möglichkeiten kennen lehren, und dadurch seine Wissenschaft zugleich vermehren; zumal wenn diese fremden und unbekannten Dinge etwas an sich wunderbares und einnehmendes an sich haben. Nur folgt daraus so viel, daß wir entweder Dinge zur Nachahmung wählen sollen, von welchen diejenigen, zu deren Vergnügen wir arbeiten, schon Begriffe haben; oder daß wir in denenjenigen Fällen, wo wir Ursache haben unbekannte Dinge nachzuahmen, Mittel und Wege suchen sollen, mit dem Bilde zugleich einen Begriff vom Vorbilde zu geben. Von diesen Mitteln fallen mir voritzo dreyerley ein, welche besonders in der Dichtkunst dienen: womit ich doch nicht leugnen will, daß es deren mehrere geben kann. Ein solches Mittel ist, wenn man sogleich zu der Schilderey einer Sache, eine solche Beschreibung derselben setzet, die dazu dienen kann, erstlich, einen Begriff von der Sache zu geben. Dieses geschieht z. E. wenn man vorher den Cha-[420]rakter einer Person macht, deren Handlungen man nachahmet. Wenn man in den Beschreibungen der Poeten nachsehen will, so wird man auch sehr oft an dem Namen der beschriebnen Sache einen kleinen Anhang finden, der die Sache in etwas kenntlich macht. Es ist wahr, daß dieser Anhang, der öfters in einem Beyworte, oder einer kleinen Umschreibung besteht, zuweilen ein Glied der Schilderey ist; zuweilen aber dient er auch zu der Absicht, dem Leser eine Vorstellung von einer unbekannten Sache zu machen, damit ihn hernach das folgende Gemählde desto besser vergnügen könne. Ein anders dergleichen Mittel eine Vorstellung von dem Vorbilde einer unbekannten Sache zu machen, ist wenn man die Beschreibung so gliedweise vorträgt, daß bey einem jeglichen Gliede

derselben derjenige, der auf die Beschreibung der Sache Achtung giebt, zugleich auf einen Theil des Vorbildes geführet wird, und die ihm unbekannte Sache aus schon bekannten [153] Theilen zusammen setzen lernet. So wird jemand, der niemals eine Vorstellung vom Sphynx gehabt, dennoch Vergnügen genug an einer Beschreibung desselben haben, wo alle seine erborgte Gliedmaßen bezeichnet und dabey abgeschildert sind. Endlich das dritte Mittel einen Begriff von einem unbekannten Vorbilde zu geben, ist das Gleichniß. Dieses vertritt, so oft es zum Unterrichten gebraucht wird, die Stelle des Vorbildes, und ist desto angenehmer, weil es zugleich ein Bild einer ganz andern Sache, und ein Vorbild der Sache davon geredet wird, abgiebt: so daß also dabey doppelt so viel Ordnung, [421] und also ein doppeltes Vergnügen wahrgenommen werden, nur weil doppelte Bilder zugegen sind.

3) Man sollte nicht meynen, *daß ein Nachahmender auch vergessen könnte, in seinem Leser eine Vorstellung des Bildes zu erwecken.* Aber dennoch geschieht dieses in allen magern Gedichten, wo man an statt der Beschreibungen nichts als die Namen der Dinge findet. Diese Namen geben dem Leser bloß das Vorbild; und wenn er nunmehro glaubt, daß er das Bild zu sehen bekommen soll; so hat er nichts. Wenn ich sage: ein Frosch quäckt: so ahme ich den Frosch noch nicht nach. Dennoch wird man Gedichte finden, in welchen alles was darinnen gesagt wird, auf diese Art heraus kömmt, und wo man nicht mehr Bilder sieht, als in diesen itzt angeführten Worten. Dieser Mangel der Bilder aber kann niemals vorfallen, wenn man dasjenige ins Werk zu richten suchet, was ich oben in der ersten Abtheilung gesagt habe; da ich mich zu zeigen bemühet, wie es mit der poetischen Nachahmung zugehe.

§. 23. *Daß eine stärkere Empfindung eine schwächre unterdrücket,* ist ein Satz, welcher in der Lehre von der Seele behauptet, und sonst überall für bekannt angenommen wird. Es folgt also, daß auch die Ordnung, die aus der Nachahmung entsteht, nicht empfunden werden

[154] kann, wenn etwas ist, das zu eben solcher Zeit die Einbildungskraft dererjenigen, für die man nachahmet, stärker einnimmt, als sie thut. Für diejenigen Empfindungen, die ofters ganz wo anders, als aus der Nach-[422]ahmung und dem Bilde, welches vergnügen soll, herkommen, und den Geist von der Betrachtung des Bildes anders wohin lenken, kann die Nachahmung nicht stehen; und er muß solche als Zufälle des Glücks betrachten, welche, ohne daß er sie voraus sehen oder ändern können, seinen Endzweck zerstören. Wer in Bestürzung und Traurigkeit durch eine Gallerie voll schöner Schildereyen geht, von dem ist es nicht zu verwundern, wenn er dieselben nicht einmal gewahr wird, geschweige denn das natürliche davon betrachtet. *Aber ein jeglicher der da nachahmet, würde wider seinen Endzweck handeln, wenn er durch seine Bilder selbst zu so heftigen Empfindungen Anlaß gäbe, daß das Gefühl von der Schönheit der Nachahmung, dadurch entweder geschwächt oder ganz und gar unterdruckt würde.* Man könnte mir vielleicht den Einwurf machen: daß es nicht möglich wäre, durch die Nachahmung eine Empfindung zu wege zu bringen, welche das Vergnügen davon unterdrücken könnte. Etwas das sich einem Blicke in der Einbildungskraft vorstellet, hat niemals so starken Eindruck, als was man wirklich wahrnimmt. Diejenigen Empfindungen aber, welche von einem Bilde außer dem Vergnügen, das es zu wege bringt, erwecket werden, sind nicht wirkliche Empfindungen einer Traurigkeit, eines Schreckens, eines Ekels oder dergleichen; sondern es sind nur Vorstellungen derselben Sachen, welche folglich niemals so stark seyn können, als diese Leidenschaft selbst. Folglich könnte [423] man sagen, können sie auch nicht so kräftig seyn, daß sie eine wirkliche Empfindung des Vergnügens, so ein Bild erwecket, ersticken könnten. Aber ungeachtet es wahr ist, daß das Vergnügen, welches die Aehnlichkeit wirket, meistentheils die einzige wirkliche Empfindung ist, die aus einem Bilde entsteht, und daß bey nahe alle andre Empfindungen, die dadurch hervorgebracht
[155] werden, nichts anders, als lebhafteste Einbildungen sind: so

kann dennoch die lebhafteste Einbildung einer nicht so gewaltsam einnehmenden Sache überwiegen. Das Unglück eines andern rührt uns nicht so sehr, als unser eignes. Demungeachtet wird ein großes Unglück eines andern uns stärker bewegen können, als ein kleiner Verlust, den wir selbst erlitten. Unterdessen ist auch bey vielen Bildern, wenn sie der Einbildungskraft durch einen Eindruck der Sinnen mitgetheilet werden, außer dem Vergnügen, das aus der Nachahmung herstammt, etwas, welches wirkliche Leidenschaften und nicht bloße Einbildungen in dem Verstande der Menschen erwecket. Die Furien des Aeschylus, die sich auf dem Theater zeigten, machten eben dadurch ein so großes Schrecken, weil sie in die Sinne fielen, und sie wirklich rührten. Es giebt auch Empfindungen, bey welchen es in der That so ausgemacht nicht ist, daß eine Vorstellung in der Einbildungskraft nicht so stark wäre, als eine Vorstellung in den Sinnen von eben derselben Sache. Denn zuweilen fühlt die Vorstellung in der Einbildungskraft, daß man eine Sache genauer zergliedert, von welcher man die Augen hinwegwenden [424] würde, wenn man sie von außen sähe. Der Ekel dünkt mich von dieser Art zu seyn. Er wird lange nicht so sehr durch den Anblick einer ekelhaften Sache, als durch eine vollständige Erzählung erwecket. Und ich bekenne, daß ich viel lieber ein recht häßliches altes Weib sehen, als eine recht ausführliche Schilderey davon lesen will. Diesen Fehler also zu vermeiden und bey denenjenigen, für die man nachahmet, nicht schlechten Dank zu verdienen, wenn wir ihnen an statt vergnügter Empfindungen verdrießliche verursachten, muß man überlegen, wie starken Eindruck eine jegliche Art der Nachahmung, so wohl im Absehen auf ihre Aehnlichkeit, als im Absehen auf die Empfindungen die sie sonst zuwege bringt, verursache, und sie so einrichten, daß die Empfindung der Aehnlichkeit allezeit einen Vorzug vor allen übrigen Empfindungen behalte. Jegliche Art der Nachahmung hat hierinnen ihre eignen Wirkungen. Einem Maler ist es erlaubt, ekle Sachen zu schildern, als einem Poeten; weil [156]
eine genaue Erzählung einer ekeln Sache viel unangenehmer

ist, als ein geschwächter Anblick derselben. Auf epische Art ist es erlaubt schrecklicher nachzuahmen, als durch theatralische Vorstellungen. Und wenn man alles dieses untersuchet hat und findet, daß eine gewisse Sache Eigenschaften hat, die einen verdrießlichen und einen stärkern Eindruck machen würden, als den die Beobachtung der Aehnlichkeit macht: so hat man nur zwey Mittel diesem Fehler auszuweichen. Entweder man läßt eine solche Sache gar fahren, oder wenn sie mit so vielen Schönheiten verbunden ist, daß es Schade [425] wäre, die Nachahmung zu unterlassen: so verbirgt man dasjenige, was diese ungleichen Empfindungen machen könnte; man schwächt bey der Nachahmung die Kraft desselben, und schildert eine Sache lieber weniger lebhaft und weniger natürlich ab, ehe man die ganze Frucht seiner Nachahmung durch eine allzuhochgetriebne Natürlichkeit verlieren sollte. Es würde den Zuschauern als etwas, das den Wohlstand beleidigte, einen verdrießlichen Eindruck machen, wenn wir die Venus, oder die Amerikaner nackend, oder nur in so einer Kleidung, die dem Nackenden gleich sähe, auf das Theater bringen wollten. Ehe wir aber dessentwegen alles dasjenige entbehren, was diese Caraktere für schönes in unserm Verstande wirken können: so ist es besser ihnen eine Kleidung zu geben, die von ihrer eigentlichen Art sich zu tragen, so wenig als möglich, abgehet, und uns an ihnen zu vergnügen, wenn sie wider die Natur gekleidet sind; als uns an ihnen zu ärgern, wenn sie der Natur nach ungekleidet erschienen. Wenn man das Zucken eines Sterbenden, und das Schäumen eines Rasenden auf dem Theater in einem etwas hohen Grade zu sehen bekäme: so würde es Entsetzen verursachen. Es ist also besser, aus diesen beyden Dingen, was sie leidliches haben zu wählen, und einen Tod ohne Entsetzen, und eine Raserey, die nichts Abscheuliches hat, vorzustellen, als entweder sich diesem Abscheu auszusetzen, oder sich des Vergnügens [157] zu berauben, das man aus guten Bildern dieser Sachen schöpfet.

[426] §. 24. Wenn die Ordnung die durch die Nachahmung gewirket wird, und aus der

Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes entstehet, noch mit andrer Vollkommenheit in dem Bilde verknüpft ist, ohne daß die Aehnlichkeit des Bildes dadurch undeutlicher wird: so entsteht daraus noch mehr Vergnügen, als die Aehnlichkeit allein und an sich selbst erwecket. Da aber das Vergnügen der Hauptzweck unsrer Nachahmung ist: so ist es wohl gethan, wenn man derselben Zweck außer dem Hauptmittel auch durch Nebenmittel zu befördern suchet, und das abgezielte Vergnügen durch allerley Wege, die nur etwas dazu beytragen können, vermehret. Unterdessen sind diese letztern Ordnungen nicht etwas nothwendiges bey der Nachahmung; sondern sie sind etwas willkührliches, welches aber in den meisten Künsten aus weiser Ueberlegung mit der Nachahmung verbunden worden ist. Diese Nebenmittel das Vergnügen zu befördern, sind entweder in dem Vorbilde und in den Eigenschaften desselben, oder sie sind in dem Subjecte des Bildes. Wenn die Beschaffenheiten eines Vorbildes viel Annehmlichkeit und Ordnung an sich selbst haben: so wird alle diese Ordnung zugleich mit in das Vorbild hinüber getragen. Und man kann leicht denken, daß es viel angenehmer sey, wenn ein prächtiger Palast den Augen abgezeichnet vorgestellet wird, als wenn ein bloßer viereckiger Tisch abgemalt ist. Die-[427]se Ordnung, die in dem Vorbilde ist, hat die Eigenschaft, daß sie die Schönheit der Nachahmung niemals verdunkeln kann, sondern allezeit erheben muß: weil bey einer Sache, die ordentlich ist, die Gleichmäßigkeit der Theile unter einander desto besser in die Augen fällt, und je mehr sich diese zeiget, desto besser kann man auch die ähnlichen Verhältnisse zwischen Bild und Vorbild wahrnehmen. Man kann sich in der Aehnlichkeit einer wilden Gegend, worinnen kein Stück mit dem andern ein geschicktes Verhältniß hat, bey der Vergleichung mit einem Bilde derselben weit leichter irren, als [158]

in der Aehnlichkeit eines Palastes, woran alle Theile abgemessen sind. Ich sage dieses nicht, als ob nicht eine wilde Gegend andre Schönheiten hätte, derentwegen sie verdiente nachgeahmt zu werden; sondern nur diese besondre Vollkommenheit eines Vorbildes zu erläutern. Kurz! je mehr Ordnung an dem Vorbilde selbst ist, je mehr Vollkommenheiten es besitzt; desto schöner ist es zur Nachahmung, wenn alles übrige dabey übereintrifft: nämlich wenn das Subject geschickt ist, die Aehnlichkeit eines solchen Vorbildes anzunehmen, und wenn der Nachahmende einer solchen Nachahmung gewachsen ist. Eine der größten Vollkommenheiten eines solchen Vorbildes, wenn es zumal mehr in den Verstand als in die Sinne fällt, ist, wenn das Vorbild unterrichtet. Es vergnügt den Verstand des Menschen nichts so sehr, als was ihn lehret, zumal ohne daß es ihn zu lehren scheint. Denn auch alle diejenigen, die das Ansehen haben, daß sie sich allem Unterrichte widersetzen, widerstreben nicht dem [428] Unterrichte selbst, und dem Glücke etwas zu lernen, sondern nur dem Scheine, daß sie etwas nicht gewußt hätten, und es von andern lernen sollten; da sie hingegen ein großes Vergnügen haben, wenn sie unter einem andern Scheine ihre Wissenschaft vermehren können. Folglich sind diejenigen Vorbilder die angenehmsten, welche die lehrreichsten sind. Außer diesem hat man allezeit die Vorstellung von einer lehrreichen Sache, als welche am ehesten der Mühe werth ist, gemerket zu werden, viel deutlicher in seinem Verstande, als die Vorstellung von Kleinigkeiten. Folglich kann man auch die Aehnlichkeit von dem Bilde einer solchen Sache viel deutlicher einsehen. Endlich ist es allezeit eine Sache, welche die Klugheit rathen wird, mit einem so angenehmen Hauptzwecke eine so edle Nebenabsicht, zu verbinden, da man sie beyde zugleich erhalten kann, und eines das andre befördert. Es ist deswegen nicht zu befürchten, daß man allezeit auf einerley Vorbild fallen würde, wenn man allezeit das Vollkommenste wählen sollte. Es ist sehr selten, in zwey verschiednen Fällen, einer-
[159] ley Vorbild das Vollkommenste; weil bey einer ieglichen

Nachahmung andre Nebenabsichten zusammen kommen, welche immer einem andern Vorbilde den Vorzug vor den übrigen zuwege bringen. Wenn ich alle Regeln von der Wahl des Vorbildes hier zusammen bringen wollte: so würde ich nicht allein einen besondern Abschnitt hierzu nöthig haben; sondern ich würde auch aus einer allgemeinen Abhandlung ausschweifen, und mich in die Untersuchung der Vorbilder bey einer jeden Kunst be-[429]sonders einlassen müßen. Endlich würde ich auch in der Dichtkunst etwas überflüßiges thun, nachdem man von der Wahl der Materie und von der Kunst derselben ein neues Ansehen und mehrern Glanz zu geben, von dem Wunderbaren, das sich in dem Inhalte eines Gedichtes befindet, und von dergleichen Dingen schon Abhandlungen hat, welche sattsam ausgeführet sind. Dergleichen willkührliche Ordnung und Vollkommenheit, womit man die nothwendige Ordnung, die aus der Nachahmung entsteht, verknüpft, kann auch in dem Subjecte der Nachahmung seyn. Und auch diese kann zuweilen etwas beytragen, die Ordnung die aus der Aehnlichkeit entsteht, deutlicher zu machen, zuweilen kann sie gegen dieselbe gleichgültig seyn. Von der erstern Art ist in der Dichtkunst dasjenige, was man poetische Schreibart nennete. Es ist möglich, eine Schilderey von einer Sache zu machen, ohne sich dessentwegen solcher Worte zu bedienen, die von andern Sachen entlehnt, und bey dieser Gelegenheit nur gleichnißweise gesagt sind. Die Strophe des Herrn Prof. Gottscheds, die ich schon angeführt habe:

Schaue, wie sich Haupt und Glied
Fleisch und Bein so künstlich fügen,
Wie sich Flächs und Sehne zieht,
Wie die vollen Muskeln liegen.
Gieb auf deiner Adern Menge
Und des Blutes Kreislauf acht,
Den das Herz mit reger Macht [160]
Durch sein spritzendes Gedränge,
[430] In die kleinsten Zäsern treibt,
Daß kein Pünktchen saftlos bleibt.

ist, wie mich dünkt, von dieser Art. Und wenn das Vorbild seine sehr große Vollkommenheit hat, so hat es des Hülfsmittels einer geblümten Schreibart am wenigsten nöthig. Aber wenn man eine Schilderey die entweder länger als diese, oder nicht von so vollkommnen Dingen hergenommen wäre, mit lauter eignen Worten machen wollte: so würde dieselbe matt und kraftlos werden. Ich darf ebenfalls nicht weiter ausführen, was eine solche Schreibart der Nachahmung für Dienste thut, da es schon von vielen Alten und Neuen sattsam ausgeführet ist; und da dieses Hülfsmittel der Poesie öfters für das wahre Wesen derselben angesehen worden. Alles was man von Figuren sagt, was von Gleichnissen geredet wird, gehört, in so weit es zu einer epischen Beschreibung gebraucht wird, zu diesen Zierrathen der poetischen Nachahmung. Nur dieses will ich anführen. Wie die willkührlichen Zierrathen der Nachahmung, wenn sie mit Maaße gebraucht werden, die Bilder lebhafter machen: also verdunkeln verschiedne derselben die Bilder, wenn diese Schönheiten allzuhäufig angebracht werden, und machen, daß man das Bild und die Aehnlichkeit desselben in währender Betrachtung dieser Nebenschönheiten aus den Gedanken verliert, und sich von dem Hauptzwecke verirret, indem man auf angenehmscheinende Nebenwege geführet wird.

Dieses sind in einem ganz kurzen Begriffe meine Gedanken von der poetischen Schreibart, welche in [431] einer Abhandlung von der Nachahmung nicht ausgeführet werden können, sondern eine eigne Abhandlung erfordern; welche ich aber nicht nöthig habe, vorzunehmen, indem dieselbe unter allen Materien der Dichtkunst diejenige ist, so man am [161] meisten und besten ausgeführet findet. Man wird gleichwohl in allem dem, was ich jemals gesagt habe, nichts finden, welches zu der Beschuldigung die man mir gemacht, Anlaß geben können: daß ich nämlich jemals einen Dichter aus dem Grunde getadelt hätte, weil sein Ausdruck unerhört wäre. Meines Erachtens sollte man niemals von einem Ausdrucke das Urtheil fällen, daß er zu verwegen oder unerhört sey: weil weder die Verwegenheit; noch die Neuig-

keit, sondern nichts, als die Unrichtigkeit eines Ausdruckes strafbar seyn kann, wenn derselbe entweder an sich selbst, oder in Absicht auf den Carakter der Person die ihn vorbringt, übel gesagt ist. Und an statt, daß man zu den dunkeln Worten verwegen und unerhört seine Zuflucht nehmen sollte: so sollte man lieber die Gründe dieser Unrichtigkeiten suchen, welche die Sache allemal gewisser entscheiden könnten. Uebrigens ist das Wort unerhört, einer sehr großen Zweydeutigkeit unterworfen. In dem gemeinen Leben sagt man: das ist unerhört! wenn man sagen will, das ist ausschweifend, das ist so wunderlich, daß man niemals vermuthet hätte, etwas dergleichen zu hören. In einer edlern Schreibart aber wird dieses Wort öfter für etwas, welches noch nicht gehöret worden, und neu und wunderbar ist gebraucht. Ich führe dieses darum an, weil ich wünschte, daß die-[432]ses Wort behutsamer gebraucht würde; damit man in den Streitigkeiten, so über das unerhörte in der poetischen Schreibart entstanden sind, wenigstens den Misverstand vermeiden möchte.

Das Sylbenmaaß in der Dichtkunst ist ebenfalls eine solche Vollkommenheit, welche das Vergnügen zu befördern mit der Nachahmung verbunden ist. Und die ersten Erfinder der Dichtkunst haben, diese willkührliche Sache so genau mit derselben verknüpfet, daß man von dem Wesen derselben abgeht, und eine neue Art der Nachahmung erfindet, wenn man der Dichtkunst das Sylbenmaaß benehmen will. Dieses ist, [162] was ich von der Nachahmung überhaupt zu sagen gefunden. Ich zweifle nicht, daß ein anderer noch ein mehrers finden wird, wenn er eine Wissenschaft in der Musik, in der Malerey, in der theatralischen Vorstellungskunst und in andern Künsten, die Natur nachzuahmen besitzet, von denen ich mich keiner besondern Kenntniß rühmen kann. Ich habe aber wenigstens dasjenige, was ich über diese Sache gedacht, andern mittheilen und denselben überlassen wollen, was ich abgehandelt, entweder zu verbessern oder zu gebrauchen.

J. Elias Schlegel.

# Vorrede des Uebersetzers

zu

Der

## Ruhmredige,

Ein

Lustspiel in Versen,

in fünf Aufzügen.

Aus des

**Herrn Nericault Destouches,**

Mitglieds der Französischen Akademie,

Französischen übersetzt.

[Druckverzierung]

Leipzig, 1745.

bei Johann Michael Teubner.

[Druckverzierung]

[Bl. 2a] Ich würde dem Ruhme des Destouches zu nahe treten, wenn ich hier sein Herold werden wollte. Meine Leser würden mit Recht auf mich ungehalten werden; denn sie könnten glauben, ich traute ihnen eine solche Gleichgültigkeit gegen die schönen Wissenschaften zu, daß sie von den Verdiensten eines solchen Mannes nichts wüßten, der in einer Gattung vom Witze die ganze Welt auf sich aufmerksam machen können, worinn er doch einen Moliere zum Vorgänger gehabt. Destouches hat die Schwierigkeit, sich nach dem Moliere hervor zu thun, selbst wohl gefühlt. In seiner Vorrede [Bl. 2b] zu diesem Lustspiele sagt er: „Bey meinen Werken kann ich mir weiter mit keiner andern Ehre schmeicheln, als daß eine Art der Neuheit in meinen Lustspielen zu herrschen geschienen hat, ob es gleich nach den

Unternehmungen des unvergleichlichen Moliere das Ansehen gehabt, daß es keine andere Kunst, zu gefallen, gäbe, als diese, daß man seinen Fußtapfen folgte. Doch was für eine Verwegenheit ist es nicht, daß man sich unterstehen will, einem Muster nachzuahmen, welches die Schriftsteller, die die meiste Weisheit zeigen, und zu urtheilen am fähigsten sind, allezeit für unnachahmlich gehalten haben! Moliere ist so hoch gestiegen, daß wir verzweifeln müssen, es ihm gleich zu thun. Ja wir haben es noch für ein ausserordentliches Glück zu schätzen, wenn wir es durch Hülfe eines neuen Weges so weit bringen, daß wir seinen Lesern nur erträglich schreiben. Weiter hat sich bey meinen theatralischen Werken mein Ehrgeiz nicht erstreckt, und dieser nothwendigen Fürsichtigkeit habe ich die günstige Aufnahme, deren man sie gewürdiget hat, ohne Zweifel zu danken."

So bescheiden schreibt Destouches; und dieser Bescheidenheit hat er ohne Zweifel zu danken, daß er solche Meisterstücke verfertigt hat. Die Bescheidenheit macht große Männer liebenswürdig. Dieses aber ist nicht ihr einziges Verdienst um die-[Bl. 3a]selben. Sie hilft sie auch selbst zu grossen Männern machen.

Nirgends würde mein Richterspruch vermeßner seyn, als wenn ich den Werth und die Rangordnung seiner Lustspiele bestimmen, und das Urtheil fällen wollte, welches Stück die Oberstelle verdiente. Ich begnüge mich also, zu sagen, daß der Ruhmredige vor allen andern Destouchischen Lustspielen vom Voltaire und vom Abt Prevot angeführt wird; und daß er eines von denen Stücken ist, welche von dem witzigen und eklen Paris mit dem meisten Beyfalle aufgenommen worden sind. Destouches schreibt, gleichfalls aus Bescheidenheit, die gute Aufnahme seines Stücks der Geschicklichkeit derer Comödianten zu, durch welche es aufgeführet worden, und die er durchgängig gar nicht genug zu loben weis.

Dieser allgemeine Beyfall hat mich vornehmlich bewogen, da ich mir ein Lustspiel zum Uebersetzen wählte, den Ruhmredigen zu wählen. Der Streit aber, den zween gute Freunde

über die Comödie in Versen in Leipzig geführt haben, machte mir zuerst Lust, die Uebersetzung einer Comödie in Versen zu wagen.

Man darf darum nicht vermuthen, daß ich mich zu einer Parthey öffentlich schlage. Ich möchte wählen, welche ich wollte: So würde mein Urtheil allzu partheyisch scheinen. Lenkte ich mich auf die [Bl. 3b] Seite der Comödie in Versen: So würde es scheinen, als ob ich meiner Arbeit verdeckter Weise einen Werth beylegen wollte. Bekennte ich mich aber zu der Parthey, welche die Comödien in Versen verwirft: So würde es scheinen, als ob ich mich wegen der Mühe und Schwierigkeiten, die mir die gereimte Comödie verursacht, an derselben rächen wollte. Ja wenn ich die Meynung meines Herzens aufrichtig würde gestehen sollen: So zweifle ich, ob ich sie ihm würde gestehen können; weil ich selbst nicht weis, ob ich hierinn eine Meynung habe. Es ist nicht allzu lange, daß ich noch Anhänger von einer Seite war. Doch da die meisten Menschen immer erst wissen, und nach diesem zweifeln lernen: So sind itzt die Gründe der Gegenseite von der, welcher ich anhieng, in meinen Augen weder so schwach, daß sie mich nicht wankend machen sollten, noch so stark, daß sie mich überzeugen sollten.

Itzt glaube ich, wenn ein Grund die gereimte Comödie stürzen kann: So ist es nicht der, welcher mehr bewiese, als er soll, und alle Künste zugleich träfe, die der Natur nachahmen. Ich rede hier nämlich von dem, welchen man wider die Opern, vielleicht nicht glücklicher, als wider die gereimten Comödien, gebraucht hat. Hat man bey der Oper gesagt, es wäre unnatürlich, daß Helden ihre Thaten, ihren Zorn und ihr Mitleid [Bl. 4a] sängen: So hat man wider die Comödie in Versen eingewandt; es wäre unnatürlich, daß Bürger ihre Entschlüsse und Einfälle reimten. Wenn es aber in der Dichtkunst unnatürlich ist, den Handlungen des bürgerlichen Lebens in Versen, und den Gemüthsbewegungen der Helden in Versen und Musik zugleich nachzuahmen: So ist es auch in der Bildhauerkunst unnatürlich, belebten Körpern durch unbelebte Körper, und z. E. schwarzen behaarten

Pferden durch weisse Marmorsteine, die glatt und von keinen Haaren bedeckt sind, einer Pferdemähne, die aus einer unendlichen Anzahl kleiner Körperchen besteht, durch einen einzigen festen Körper, nämlich durch den Marmorstein nachzuahmen, welcher der äusserlichen Fläche einer Mähne ähnlich gehauen ist; so ist es auch in der *Malerkunst* unnatürlich, Körpern durch Flächen; so ist es auch in der *Kupferstecherkunst* unnatürlich, vielfarbigten Körpern durch einfarbigte Flächen nachzuahmen. Prosa und Verse sind noch nicht einmal so unterschieden als Körper und Flächen. Wenigstens ist der Unterschied zwischen den beiden ersten nicht grösser, als zwischen den beiden letzten. Verwirft man Reime und Sylbenmaaß in der Comödie, und gesungene Töne in der Oper darum; weil diese Eigenschaft der nachgeahmten Dinge einer Eigenschaft widerspricht, die von der Sache, der man [Bl. 4b] nachahmt, unzertrennlich ist, nämlich dieser, daß die Reden von den Menschen im bürgerlichen Leben niemals abgezählt und gereimt, und daß die Drohungen der Könige von ihnen niemahls gesungen werden: So muß man auch alle diese angeführten Künste verdammen. Die Eigenschaft eines geschnitzten Menschen, nämlich diese, daß er von Holze ist, widerspricht der Eigenschaft eines lebendigen Menschen, daß er aus Fleisch gebaut ist, nothwendig. Zwischen der nothwendigen Eigenschaft eines lebendigen Baumes, daß er ein Körper ist, daß sein Stamm sich ganz umfassen läßt, daß seine Blätter sich auf beiden Seiten berühren lassen; und zwischen der nothwendigen Eigenschaft eines gemalten Baumes, daß er keinen körperlichen Raum einnimmt, daß sein Stamm sich nicht ganz umfassen läßt, daß seine Blätter sich nicht auf beiden Seiten berühren lassen, zeigt sich ein offenbarer Widerspruch.

Diejenigen kennen also die Natur der Poesie besser, welche die Comödie in Versen aus dem Grunde angreifen, daß es allzuschwer, ja gar unmöglich sey, die dialogische Art, zu reden, mit dem Zwange des Sylbenmaasses zu verbinden, ohne sie undialogisch zu machen; daß also die kleinre Anmuth, nämlich die, so das Sylbenmaas dem Werke ertheilt, der größren Anmuth, nämlich der, welche die dialogische

Art, zu reden, einem Lustspiele giebt, [Bl. 5a] weichen müsse. Auf den Beweis und auf die Widerlegung dieses Grundes kömmt entweder die Verdammung oder die Lossprechung der Comödie in Versen an. Daß die Comödie in Versen den Franzosen nicht unmöglich sey, und daß es bey ihnen nicht nothwendig sey, daß die dialogische Art zu reden darunter leide, haben Moliere, Destouches, Regnard, der Verfasser des Modevorurtheils ꝛc. durch thätige Beweise gezeigt. Der Streit ist also bloß auf die deutsche Comödie in Versen einzuschränken. Man darf den Streit nunmehr doch noch nicht für geendigt halten, und schliessen, wenn der Zwang des französischen Sylbenmaasses die dialogische Art, zu reden, nicht undialogisch macht; so wird es von dem Zwange des deutschen Sylbenmaasses eben so wenig zu besorgen seyn. Die deutsche Prosodie ist eine weit strengere Tyrannin, als die französische ist. Wir haben lange und kurze Sylben, unser Sylbenmaas verlangt also ihre richtige Abwechselung, vornehmlich aber in den Comödien, deren Natur nothwendig die reinsten Verse erfordern wird. Die Franzosen haben keine langen und kurzen Sylben, also kann auch ihr Sylbenmaas keine Beobachtung derselben verlangen.

Es ist Zeit, daß ich meine Leser dieses Geschwätzes wegen um Verzeihung bitte, da ich mehr philosophirt, als ich gesollt. Vielleicht glauben sie, daß ich nur meine Meynung heimlich befestigen [Bl. 5b] wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit hierinn keine Meynung habe. Diejenigen, die von den Schwierigkeiten der gereimten Comödie überzeugt sind, und sich zu meiner Uebersetzung darum nichts gutes versprechen, kann die Güte des Originals, welches Schönheiten zu verlieren hat, einigermaassen zufrieden stellen.

Meine Uebersetzung wagt sich also in die Welt? Kann sie auch wohl aufgenommen werden, da man die Uebersetzer fast für Verräther an ihrem Vaterlande und für Feinde des deutschen Ruhmes hält? So bald man eine neue Schrift erscheinen sieht; spricht man: Es ist doch nicht etwan eine Uebersetzung? Ich weis nicht, ob diese strengen

Richter fragen; ob sie auch ein gutes deutsches Original ist oder nicht? Nur so viel weis ich gewiß, daß, ehe sie dieselbe den Deutschen für anständig halten, fragen; ob sie auch ein deutsches Original ist, oder nicht? Wir, Deutsche, sind schon seit langen Zeiten her gewohnt gewesen, einander über die Vollkommenheit unsrer Poesie, und über die Verdienste unsres Witzes Glück zu wünschen. Man darf nur die Vorreden der Poeten nachschlagen, die seit einigen Jahrhunderten in Deutschland erschienen sind: So wird man in den meisten sehr weitläuftig bewiesen finden; daß nunmehr die deutsche Sprache und Dichtkunst ihren höchsten Gipfel erreicht habe. Die Nachkommen haben meistens gemerckt, daß [Bl. 6a] ihre Vorfahren noch kaum die erste Stufe bestiegen gehabt. Sie haben es erkannt. Nach und nach aber sind sie gewohnt worden, den Gipfel des deutschen Parnasses eben so unglücklicherweise als ihre Vorfahren für erstiegen zu halten. Niemals sind unsre Glückwünschungen über unsre Höhe öfter wiederhohlt und feuriger geworden als seit einigen Jahren. Und wer versichert uns wohl, daß wir nun der Ausländer, die uns seither an der Hand führen müssen, entbehren können, weil wir Kräfte genug haben, allein zu gehen, und daß die Uebersetzungen itzt nicht noch eben so nützlich sind als vor zwanzig und noch mehr Jahren? Wenigstens wird es erlaubt seyn, noch an unsrer Grösse zu zweifeln, da unsre patriotische Liebe uns hierinn sonst leicht verblenden kann. Leipzig, am I. des Augustmonats, 1745.

[Druckverzierung]

9]

# Vorrede

zu

# Theatralische Werke,

Durch

**Johann Elias Schlegel.**

[Druckverzierung]

Coppenhagen,

bey Frantz Christian Mumme,

Buchhändl. auf der Börse.

1747.

[= Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele. Werke 3, 213—240]

[Druckverzierung]

[3] Da gegenwärtigen theatralischen Stücken die Gelegenheit gefehlet hat, die Probe öffentlicher Vorstellungen auszustehen, so kann ich destoweniger davon sagen, ob ich hoffen darf, daß sie gefallen werden. Von andern Werken urtheilen zu können, ist es genug wenn man sie gelesen hat: hingegen diese Art von Schriften hat zwo Proben auszuhalten, welche beyde gleich furchtbar sind, nehmlich die öffentliche Vorstellung und den Druck. Der Zuschauer urtheilet öfters anders davon, als der Leser, den erstern schläfert dann und wann dasjenige ein, was den letztern ergötzet hat; und hinwiederum eben derselbe Mensch widerrufet öfters als Leser den Ausspruch von der Güte eines Werkes, den er als Zuschauer selbst gethan hat. Ich werde also in Geduld erwarten müssen, ob mein Fleiß den ich angewandt, Leuten die sich vergnügen wollen, einige Stunden zu vertreiben verloren sey oder nicht.

[4] Das Trauerspiel Canut ist vor einigen Mo-

nathen einzeln zum Vorscheine gekommen. Die alten Nordischen Geschichte sind so fruchtbar an Carakteren und an großen Begebenheiten, daß ich dadurch Lust bekam, auf einem Felde Blumen zu brechen, welches die Dichtkunst bisher meistentheils unberührt gelassen hatte. Dieser Wahl der Materie habe ich es vielleicht zu danken, wenn der Canut bey derjenigen Nation nicht ungeneigt aufgenommen worden, aus deren Geschichte er gezogen ist. Ein andres Zeichen des Beyfalls, das man mir gegeben, hätte ich sehr gern entbehren wollen, nehmlich den Nachdruck dieses Stückes, den ein andrer Buchführer zum Schaden des meinigen unternommen hat.

Das Lustspiel, der Geheimnißvolle stellet einen von denenjenigen Carakteren vor, die Moliere denen zurück gelassen hat, die in seine Fußstapfen zu treten suchen wollen. Er machet in seinem Menschenfeinde folgenden Entwurf davon:

C'eſt de la tête aux pieds un homme tout myſtere,
Qui vous jette en paſſant un coup d'oeil effaré,
Et ſans aucune affaire eſt toujours affairé.
Tout ce qu'il vous debite en grimaces abonde,
A force de façons il aſſomme le monde
Sans ceſſe il a tout bas pour rompre l'entretien
Un ſecret à vous dire et ce ſecret n'eſt rien.
De la moindre vetille il fait une merveille,
Et jusques au bon jour il dit tout à l'oreille.

Ich hatte vorher schon zu verschiedenen malen versuchet, diesen Carakter auf das Theater zu bringen, und dasjenige, was ich ausgearbeitet hatte, [5] allemal so beschaffen gefunden, daß ich für das beste hielt, es wieder zu unterdrücken. Die größte Schwierigkeit hierbey war diese, daß ich den Carakter des Geheimnißvollen dadurch umgestoßen haben würde, wenn ich ihm einen Vertrauten geben wollen, dem er sich völlig eröffnet hätte, und daß es mir gleichwol anfangs schien, als würde ohne dieses Mittel die ganze Handlung vieler Dunkelheit unterworfen seyn.

Das Trauerspiel die Trojanerinnen ist vor ungefehr zehen Jahren mein erster Versuch in dem Trauerspiele gewesen. Die Einrichtung dieses Stückes war bey nahe dieselbe, wie sie anitzo ist. Unterdessen sind gewiß nicht

zehen Verse mehr von denenjenigen übrig, woraus es anfangs bestanden. Ich hatte nicht allein beschlossen, dieses Trauerspiel ganz zu unterdrücken, sondern auch diesen Vorsatz schon ausgeführet, als mir eine Abschrift davon in die Hände fiel, die ein guter Freund ohne mein Wissen davon behalten hatte. Ich hatte die Schwachheit zu glauben, daß es verbessert werden könnte, und ich ward für diese Schwachheit gestraft, indem ich die Mühe hatte, das ganze Stück um zu arbeiten, da der Anfang einmal gemacht war. Dieses war nicht genug. Da ich es von neuem betrachtete, so fand ich, daß wie es gemeiniglich mit Arbeiten gehet, die in der ersten Anlage nicht mit gnugsamen Fleiß gemachet sind, die Verbesserung wider einer neuen Verbesserung bedurfte. Und ob ich gleich auch diese Verbesserung daran gewandt, so fürchte ich, daß noch immer Flecken übrig geblieben seyn werden, und [6] daß sich besonders immer noch Redensarten darinnen erhalten haben möchten, die der Würde des Trauerspiels nicht gemäß sind, und wovon doch eine einzige genug ist, die Empfindungen der Zuschauer welche man durch die Abbildung edler Leidenschaften zu erwecken gesucht, wieder zu unterdrücken.

[217] Diese Würde und Majestät des Ausdruckes in dem Trauerspiele ist eine so wichtige und nothwendige Eigenschaft desselben, daß ich mich nicht enthalten kann, darüber einige Anmerkungen zu eröffnen, die ich theils mit meinem theils mit andrer Poeten Schaden gemacht habe.

Die Regeln, wornach sich der Ausdruck der Reden in einem Trauerspiele richten soll, gründen sich theils auf die Begriffe, die wir von den Helden haben, so uns darinnen vorgestellet werden, theils auf die Wichtigkeit der Handlungen, die man darinnen abbildet, theils auf den Endzweck, den man dadurch zu erhalten suchet, nehmlich auf die Erweckung und Verbesserung der menschlichen Leidenschaften.

Wenn wir in unserm Umgange uns die Mühe geben, den Unterschied eines Menschen, der nebst einem guten natürlichen Verstande eine anständige und edle Erziehung und viel Umgang mit der Welt gehabt, von denenjenigen, die

man auf eine ganz gemeine Art aufwachsen lassen, zu beobachten, so werden wir finden, daß sie besonders in der Art, die sie ihren Reden geben, und in der Wahl ihrer Ausdrücke von einander abgehen. Der [7] wohlerzogenste und verständigste Mensch hat nicht allemal Gelegenheit, andre Sachen zu sagen, als die auch der gröbste bey eben dergleichen Umständen sagen würde. Aber die Worte sind bey dem erstern besser gesetzt, als bey dem letztern. Der erstere vermeidet alle Begriffe, welche andern die Gedanken geben [218] könnten, als ob er nicht immer mit den edelsten Sachen umgienge. Er hütet sich seine Worte von verächtlichen Dingen zu entlehnen. Er hänget nicht an den gemeinen Redensarten, welche deßwegen fast ohne Bedeutung sind, weil sie von so vielen Leuten bloß aus dem Gedächtnisse gesaget werden, ohne zu wissen, was man darunter versteht. Und wenn er auch gewöhnliche Redensarten saget, so ist es in einem solchen Zusammenhange, daß man sieht, daß er etwas dabey gedacht habe. Auch ganz einfältigen Reden weiß er einen gewissen Schwung zu geben, der sie so angenehm machet, daß man es annimmt, als ob er auch damit etwas merkwürdiges gesagt hätte. In allem was er vorbringt, zeigen sich ohne Zwang und ohne daß er selbst merket, die Kennzeichen, daß er die Sachen mit mehrerer Aufmerksamkeit und Scharfsinnigkeit zu betrachten weiß, als andre. Er nimmt nur als im Vorbeygehen tausend Einfälle mit, welche zeigen, daß sein geschäftiger Geist in der größten Geschwindigkeit Dinge gegen einander halte, und auf alle Seiten drehe, und weil es ihm nichts außerordentliches scheinet, Verstand zu haben, so sagt er diese Gedanken, ohne daß man merket, daß er sie suche, und ohne daß er ein Wort bloß da=[8]rum verliert, um etwas schönes anzubringen. Den Pedanten hingegen, Petits-Maitres oder überhaupt Leuten, die einen so mittelmäßigen Verstand haben, daß sie sich etwas darauf zu gute thun, überläßt er, Ausschweifungen zu machen, und zehen Dinge zu sagen, die zur Sache nicht gehören, um nur endlich einmal die Gelegenheit herzuziehen, daß sie einen sinnreichen Einfall vorbringen können. Unter=

dessen darf man nicht von ihm vermuthen, daß er Kleinigkeiten, die nichts merkwürdiges an sich haben, auf eine besondere Art sagen, und wie Moliere spricht, nicht anders als mit einem spitzfindigen Einfalle zu trinken fodern solle. Sein Verstand hält sich bey Dingen nicht auf, die weiter keine Betrachtung verdienen, als daß man nöthig hat, sie zu sagen, und aus eben dieser Ursache sagt er sie so kurz, als möglich ist.

[219] Redet ein solcher Mensch nicht beständig so, so wird er es doch alsdann allemal thun, wenn er auf sich selbst Achtung giebt, wenn er mit Leuten redet, für die er Achtung haben soll, und wenn er in wichtigen Dingen begriffen ist. Stellet man ihn noch über dieses in wichtige Umstände, an denen sein Herz Antheil nimmt, so wird seine edle Art sich auszudrücken, dadurch nicht abnehmen. Die Gemütsbewegungen lehren den Menschen kennen, ein wohlerzognes Gemüt läßt sich nirgend edler finden, als in den Leidenschaften, so wie eine pöbelhafte Seele sich nirgend niederträchtiger sehen läßt. Alle Eigenschaften, die ich itzo von den Reden eines wohlerzogenen Menschen angegeben habe, erscheinen alsdenn in noch stärkerm Grade. Er fühlet zwar eben die Leiden=[9]schaften, welche gemeine Herzen empfinden, aber wenn die letztern bey den geringsten Kleinigkeiten nichts als O! und Ach! auszurufen wissen, oder im Fall sie erzürnet sind, die Sprache mit neuen Schimpfwörtern bereichern: so zeiget sich bey ihm die Größe seiner Leidenschaften aus den Betrachtungen, die er über die Ursache derselben machet. Er hat wie von allen Sachen also auch von dem, was er selbst fühlet, viel deutlichere Begriffe als andre, und indem er die Gründe dessen anführet, was er fühlet; so rührt er alle diejenigen, die ihn anhören, an statt daß andre entweder nicht rühren, oder zu lachen machen, je mehr sie sich ungeberdig stellen. Nur in dem allerheftigsten Erstaunen, wenn der Verstand betäubet und als vom Donner gerührt ist, drückt sich sein Zustand durch eine Ausrufung und durch ein beredtes Schweigen aus, bis er mit seinen Gedanken auch die Sprache wiederbekömmt.

Dieses ist der wahre Begriff, den uns die Erfahrung von den Reden eines Menschen an die Hand giebt, der nebst einem natürlich lebhaftem Verstande vor andern eine edle Erziehung gehabt, und dieselbe durch den Umgang mit der gesitteten Welt vollkommen gemacht hat. Wer daran zweifelt, darf nur prüfen, warum manche Leute das Glück haben, durchgehends angesehen zu werden, und warum man so auf- [220] merksam und voll Vergnügen ist, wenn man ihnen zuhöret, unterdessen, daß ein andrer der nichts als einen groben gesunden Menschenverstand hat, zwar viel gute Sachen sagt, aber mit einer Art, daß diese Sa-[10]chen unter der Plumpheit seiner Ausdrücke verächtlich werden.

Der Begriff eines solchen edelgesitteten Menschen, der viel Verstand hat, ist der gewöhnliche Begriff, den man von Leuten von Stande überhaupt hat, und haben soll. Die Dummheit und die Plumpheit schicken sich so wenig zu dem Begriffe eines Menschen von Stande, daß sie ihn vielmehr stillschweigend seiner Würde entsetzen, ihm nichts als die Titel davon übrig lassen, und hingegen der Hochachtung der Welt, als des wahren Vorzugs erhabner Personen berauben. Ich bin also schuldig, Menschen von Stande, die ich ihrem Stande gemäß vorstellen will, so reden zu lassen, wie man dafür hält, daß Leute von besonderm Verstande und von edlen Sitten reden sollen, und wie sie wirklich reden, wenn sie sich als solche zeigen wollen. Je höher der Stand ist, den ich vorstelle, in desto größerer Vollkommenheit muß ich ihnen die obengemeldeten Eigenschaften der Rede beylegen. Dann es kömmt noch dazu, daß sehr wenig Menschen Gelegenheit haben, Leute von sehr hohen Stande täglich und bey vielerley Umständen sprechen zu hören. Ein etwas größerer Theil höret sie nur ernsthaft und kurz und zwar allemal von Angelegenheiten und mit Ansehen reden, der größte Theil endlich hat gar nichts mit ihnen zu thun. Und eben dieses vermehret die ehrerbietigen Begriffe, die man sich von ihrem Verstande, von ihrem edlen Wesen und also von ihrer anständigen Art zu reden machet.

[11] Diese Begriffe werden noch mehr erhöhet, wenn

wir unter den erhabnen Menschen diejenigen herausnehmen, die sich durch ihre kühnen oder großmüthigen Thaten, und kurz, durch ihre edle Art zu denken, vor andern ihres Standes hervorthun, und die wir Helden nennen; und eben diese [221] Begriffe bekommen noch einen neuen Zusatz, wenn zu dieser Ehrerbiethung gegen die Helden auch noch diejenige kömmt, die wir gegen das Alterthum tragen. Wenn man von einem berühmten Manne hört, so ist das gewöhnlichste, daß man wünschet, ihn zu sehen und ihn zu hören, und wenn man sich untersuchet, warum man dieses wünsche, so wird man finden, daß es aus der einmal gemachten Einbildung herrühret, weil man glaubt, daß ein Mann, der so viel Ruhm erlangt, unfehlbar ein viel anständigeres Wesen an sich haben, und viel edler und besser reden müsse, als diejenigen, die diesen Ruhm nicht erlanget haben. Eben so, wie man aus Ehrerbiethigkeit geneigt ist, zu glauben, daß die Menschen, so vordem gelebt, größer an Gestalt gewesen seyn müssen, als wir: so kann man auch den Begriff nicht ablegen, daß die Helden des Alterthums größer an Geiste als die itzigen gewesen seyn müssen, und man wird hierinnen bestärket, weil die Geschichte uns nichts als merkwürdige Dinge und merkwürdige Reden von ihnen aufbehalten, und alles dasjenige unterdrücket haben, was sie in unsern Augen erniedrigen und gewöhnlichen Menschen gleich machen könnte. Ich gestehe es zu, alle diese Einbildungen sind großen Theils ein Irrthum, aber [12] ein so eingewurzelter Irrthum, daß diese Begriffe immer wieder kommen, wenn wir auch von dem Gegentheile überzeugt sind, sie sind ein allgemeiner Irrthum, nach welchem also ein Poet sich richten muß, und noch dazu ein Irrthum, der zum Zwecke des Poeten dienet, weil er ohne denselben die Erregung der Gemütsbewegungen, die er durch das Trauerspiel zu erwecken sucht, weit schwerer und lange nicht in demselben Grade erhalten würde.

Wir nehmen nur an den Empfindungen dererjenigen Theil, die wir hochschätzen, und wir haben hingegen ganz entgegen gesetzte Empfindungen bey den Leidenschaften dererjenigen Leute, die wir verachten. Ihre Thränen machen uns

zu lachen, ihre Verzweiflung macht uns Freude, und ihr Vergnügen hingegen macht uns unwillig. Wollen wir also Leidenschaften und besonderes Mitleiden erregen, so müssen [222] wir Hochachtung gegen diejenigen Personen erwecken, durch die wir diese Leidenschaften erregen wollen. Nun sind es lange nicht so sehr diejenigen Sachen, die ein Mensch sagt, als vielmehr die Art, womit er sie sagt, woraus man seine Gedanken über einen Menschen fasset. Denn es braucht nicht viel Kunst Sachen zu sagen, die man nicht denket, aber in der Art sich auszudrücken, verräth sich die Art zu denken eines Menschen wider seinen Willen, und es ist viel künstlicher diese zu verstellen, als seine Gedanken selbst. Aus der Art des Ausdruckes machen wir die allermeisten Schlüsse einen Menschen entweder hochzuachten oder zu verachten; Und [13] ein Mensch, der die allerniederträchtigsten Gedanken und Empfindungen auf eine edle Art einzukleiden und vorzustellen weiß, hat das Glück unsere Hochachtung zu erschleichen, die ein anderer nicht erhalten kann, der auf eine plumpe Art spricht, ob er gleich dabey noch so aufrichtig und redlich, das ist, wahrhaftig edel denkt. Wollen wir also unsern Endzweck seyn lassen, Leidenschaften zu erwecken, so ist ein wesentliches Mittel dazu, daß der Ausdruck unserer Helden ausnehmend würdig und anständig sey, das ist, daß er in dem höchsten Grade die Eigenschaften habe, dazu wir eben itzo die ersten Gründe und Begriffe gesehen, und die ich noch etwas deutlicher ausführen, und zur Ausübung brauchbarer machen will.

Um nicht alle Augenblicke neue Exempel zu meinen Anmerkungen machen zu dürfen, habe ich hierzu eine Stelle aus dem Racine und zwar eine solche gewählet, dergleichen man auf allen Seiten findet, und die gegen andere gehalten, nur ganz wenig Zierrathen hat, damit man mir nicht vorwerfen dürfe, daß ich in dem Ausdrucke der Trauerspiele etwas allzu gekünsteltes verlange, welcher Vorwurf dem Racine niemals mit Recht gemacht werden können. Sie ist aus dem ersten Auftritte des zweyten Aufzuges des Trauerspiels B a j a z e t genommen.

[223] *BAJAZET.*

[II, 1, 93] Oui, je tiens tout de vous, et j'avois lieu de croire,
Que c'etoit pour vous meme une aſſez grande gloire,
En voyant devant moi tout l'Empire à genoux,
De m'entendre avouer, que je tiens tout de vous.
[14] Je ne m'en defens point: ma bouche le confeſſe,
Et mon reſpect ſaura le confirmer ſans ceſſe.
Je vous dois tout mon ſang. Ma vie eſt votre bien.
Mais enfin voulez vous. . . .

*ROXANE.*

Non, je ne veux plus rien.
Ne m'importune plus de tes raiſons forcées.
Je vois combien tes voeux ſont loin de mes penſées.
Je ne te preſſe plus, ingrat, d'y conſentir.
Rentre dans le néant, dont je t'ai fait ſortir.
Car enfin qui m'arrête? Et quelle autre aſſurance
Demanderois-je encor de ſon indifference?
L'ingrat eſt-il touché de mes empreſſemens?
L'amour même entre-t-il dans ſes raiſonnemens?
Ah! je vois tes deſſeins. Tu crois, quoique je faſſe,
Que mes propres perils t'aſſurent de ta grace;
Qu'engagée avec toi par de ſi forts liens
Je ne puis ſeparer tes interets des miens.
Mais je m'aſſure encore aux bontés de ton frere.
Il m'aime, tu le ſais: et malgré ſa colere,
Dans ton perfide ſang je puis tout expier,
Et ta mort ſuffira pour me juſtifier.
N'en doute point, j'y cours, et des ce moment meme. .
Bajazet, ecoutez, je ſens, que je vous aime.
Vous vous perdez. Gardez, de me laiſſer ſortir.
Le chemin eſt encore ouvert au repentir,
Ne deseſperez point une amante en furie.
S'il m'echapoit un mot, c'eſt fait de votre vie.

[224] Ich will dieſes erſtlich ſo überſetzen, wie ich dafür halte, daß die Majeſtät des Ausdruckes, die ſich in dem Original befindet, auch im Deutſchen beybehalten ſey.

Bajazet.

[15] Ja! alles dank ich dir. Doch hätt' ich Grund zu meynen,
Du würdeſt durch den Ruhm dir ſelbſt belohnet ſcheinen.
Wenn du, kniet dieſes Reich mit Ehrfurcht einſt vor mir,
Mich ſelbſt bekennen hörſt, dieß alles dank ich dir.

 [9

Mein Mund gesteht es gern, und wird es nie verschweigen.
Die That soll es dir stets in meiner Ehrfurcht zeigen.
Ich leb aus deiner Gunst. Mein ganzes Blut ist dein.
Doch, sage, willst du wohl. . . .

### Roxane.

Ich will nichts weiter. Nein!
Erzürne mich nicht mehr mit so erzwungnen Gründen.
Ich seh, dein Wunsch ist nicht mit meinem zu verbinden.
Ich zwing, Undankbarer, dich nicht zu deinem Glück.
Ich zog dich aus dem Nichts: fall in dein Nichts zurück.
Denn wer hält mich noch auf? was fordr' ich andre Zeichen,
Um wie verschmäht ich sey, Gewißheit zu erreichen?
Wo scheint von meiner Huld sein Herz gerührt zu seyn?
Wo mischt die Liebe sich in seine Reden ein?
Nun seh ich es, du glaubst, daß, was ich auch beschliesse,
Die Noth, in der ich bin, dein Wohl versichern müsse.
Die Bande zwischen uns hältst du für allzu fest,
Daß sich von deinem Glück mein Glück nicht trennen läßt.
[16] Doch deines Bruders Herz steht mir noch immer offen.
Er liebt mich, wie du weißt. Ich kann Vergebung hoffen.
Dein ungetreues Blut ist was mich retten soll.
Dein Tod ist mir genug, so bin ich unschuldsvoll.
Ich eile, hoffe nicht, daß ich ihn noch verschiebe,
Gleich itzt. . . . Hör, Bajazet, ich fühl, daß ich dich liebe.
Du stürzest dich. Gieb acht! laß mich nicht von dir gehn. [225
Du siehst den Weg zur Reu, dir itzt noch offen stehn.
Befürcht ein liebend Herz zur letzten Wuth zu zwingen.
Ein Wort, das mir entfährt, wird dich ums Leben bringen.

Und ich will noch eine andere Uebersetzung liefern, welche eben diese Gedanken auf eine Art einkleidet, die der Majestät des Trauerspiels zuwider ist.

### Bajazet.

Ach ja! ich habe zwar dieß alles bloß von dir.
Dieß hab ich längst erkannt, doch dacht ich auch darneben,
Es würde dir dafür nicht wenig Ehre geben,
Wenn ich, wird dieses Reich mir künftig unterthan,
Wie viel mir deine Huld verehrt, bekennen kann.
Ich lehn es gar nicht ab. Mein Mund muß es gestehen.
Du sollsts auch iederzeit aus meiner Ehrfurcht sehen.
Nur deiner werthen Hand dank ich mein ganzes Blut.
Ja selbst mein Leben ist ein dir ganz eignes Gut.
Doch wolltest du gleichwol. Vergieb, daß ich dich frage.

[17] Roxane.

Nein! ich will weiter nichts, daß ich dirs deutlich sage.
Fall' mir nur nicht forthin mit deinen Gründen schwer.
Du ziehst sie ohne das nur mit Gewalt hieher.
Dein Wünschen will sich nicht zu meinem Zweck bequemen.
Und also müßt' ich mich dich mehr zu bitten schämen.
Nein! willige nur nicht, Undankbarer, darein.
Du sollst bald wiederum, was du gewesen, seyn.
Bedenkest du, daß ich dich aus dem Staub erhoben?
Was hält mich noch zurück, was will ich noch für Proben,
Daß du nur gegen mich voll lauter Kaltsinn seyst.
So viel mein zartes Herz ihm heißen Eifer weist:
Wird der Undankbare durch solchen wohl gerühret?
Wird wo ein Fünkchen Glut in seinem Thun gespüret?
226] Doch halt! ich merk es schon, was du im Schilde trägst.
Du bildest dir wohl ein, so nah du mir es legst;
So müßt ich um nur selbst dem Unglück zu entgehen,
Mit Gnad und Huld für dich doch nimmer fertig stehen.
Ich ließ mich allzu weit mit dir, Betrüger, ein.
Drum denkst du, könn ich mich nicht mehr von dir befreyn,
Und unser Vortheil sey nun gar nicht mehr zu trennen.
Doch glaub, ich werde noch den Bruder beugen können.
Dein Bruder hat mich lieb. Dieß weißt du selber wohl.
Ich weiß schon, wie ich ihm den Zorn vertreiben soll.
[18] Du bist das Opferthier, und ich darf dich nur schlachten,
So wird er mich für rein und für entschuldigt achten.
Dein Tod ist schon genug, den ich befehlen kann.
Ich mache warlich Ernst. Du sollst und must daran.
Itzt rennt mein Fuß dahin, in diesem Augenblicke.
Doch ach! ich fühle noch zu sehr der Liebe Stricke
Eh ich dich tödten sollt, wollt ich wer weiß was thun.
Ich meyn es gut mit dir. Drum höre mich auch nun.
Fürwahr, du wirst dich selbst in dein Verderben ziehen.
Nein! mache nicht, daß ich mich muß hinaus bemühen.
Kurz um! itzt hast du noch zur Reue kurze Frist,
Weil dir noch Thür und Thor dazu geöffnet ist.
Drum äffe mich nicht mehr. Und suche nicht mein Rasen
Wenn ich verzweifeln muß, noch stärker anzublasen.
Es kostet mich nicht mehr als nur ein einzig Wort
So holet man dich gleich zum nahen Tode fort.

Die erste Eigenschaft also, die man von dem Ausdrucke eines Trauerspiels mit Rechte fodern kann, ist die Vermeidung aller Redensarten, welche auf gemeine und niedrige Begriffe führen können. Es ist niemand sorgfältiger in

Beobachtung dieser Regel als die Franzosen, und man muß zugestehen, daß so gar die allerschlechtesten unter ihren Poeten darwider entweder sehr selten oder gar nicht verstoßen haben. Man wird nur etwas gemeines und geringes thun, wenn [227] man sich bey der Ausarbeitung eines Trauerspiels an diese Regel alsdann erst erinnern will, wenn einen entweder der Klang des Verses und die Begierde ihn geschwind fertig zu machen, auf die [19] Versuchung führen sollten: einen Menschen, den man hasset einen *Hund* oder statt eines Ungeheuers ein *ungeheures Thier* oder ein *schändlich Lasterthier* zu nennen, an statt eines Schlachtopfers einen Menschen ein *Opferthier* zu heißen, (so lange es wider die guten Sitten ist, einen Menschen ein Thier zu nennen,) einer Frevelthat den Nahmen eines *Bubenstückes* beyzulegen, eine Frauensperson mit dem Worte *Weib* oder o *Weib* anzureden, und von den *Freyern* einer Prinzeßin zu sprechen. Von Redensarten, welche kein Mensch in einem gesitteten Umgange zumal von vornehmen Personen brauchet, versteht es sich von sich selbst, daß sie in dem Trauerspiele keinen Platz haben. Es ist hierbey auch noch ganz wenig gethan, wenn ich die Sprichwörter vermeide, und z. E. von einer Sache die erzwungen ist, nicht sage, daß sie *bey den Haaren hergezogen* sey. Auch die eigenthümlichen Redensarten einer jeden Sprache, die den Sprichwörtern allzunahe kommen, oder die auf ein niedriges Gleichniß gegründet sind, thun in einem Trauerspiele eine üble Wirkung und erwecken öfters Lachen, wo man Mitleiden zu erwecken suchet, theils weil sie so oft gebraucht sind, daß der meiste Theil der Menschen sie sagen und anhören, ohne zu wissen, was sie darunter verstehen, theils weil sie durch den Mund des gemeinen Mannes so oft entehret worden, daß sie zu einem so hohen Grade des Edlen nicht mehr zu brauchen sind. Zu sagen, *du hast mir es sehr nahe geleget*, *sich mit einem allzuweit einlassen*, *einen hinter das Licht führen*, sind alles vielleicht gute Redensar-[20]ten, wenn sie außer dem Trauerspiele gebraucht werden, wo es sich schickt zu reden, als *ob man in seiner*

*Gelassenheit wäre*, und *kein Blatt für den Mund zu nehmen*. Auch die wohlgezogenste Leute brauchen dergleichen dann und wann, aber nicht bey allen Gelegen- [228] heiten, und am allerwenigsten in Umständen, welche Achtung auf sich selbst und auf andre erfodern. Für Helden also, welchen man, was edel im Reden ist, in noch höhern Grade beyleget, schicken sie sich noch weniger. Einzelne Gleichnißwörter von niedrigen Sachen, oder die sonst allzuabgetragen sind, sind der Hoheit des Trauerspiels eben so wenig gemäß: Wenn ich sage, daß mich jemand *äffet*, heiße ich mich selbst einen Affen, und wenn ich von einem andern sage, daß er etwas *nachäfft*, so wird es ebenfalls ein wenig unhöflich *herauskommen*. Ich wollte nicht gern, daß man zu einem Mörder sagte, daß unschuldiges Blut an seinen Händen *klebte*, und von einem Betrüger, daß er eine List *ausgeheckt* hätte, oder daß ein Unglücklicher klagte, daß ihm die Freude *versalzen* sey. Einige Ausrufungen, welche von schlechten Personen sehr oft bey Kleinigkeiten gebrauchet werden, als zum Exempel, *daß es GOtt erbarme!* Und einige kleine Verbindungswörter als z. E. *Kurz um*, für kurz: *Ach ja!* für ja; ingleichen *Ey, was? ... warlich! ... fürwahr! ...* gehören aus diesem Grunde ebenfalls unter die verworfnen Redensarten. Die Worte *Nebenbuhler*, wofür ich gleichwol kein andres weiß, *Maul*, *Weib* sind in einigen Provinzen Deutschlands so unedel als sie in andern leidlich sind, und aus [21] diesem Grunde zum Trauerspiele ziemlich unbequem, oder wenigstens sehr behutsam zu brauchen. Man kann sehr oft Worte durch den Zusammenhang unedler machen, als sie sind, und andre wiederum durch eben dieses Mittel heben, die sonst nicht zu erleiden stünden. Ich will z. E. das Wort *schlachten* nicht ganz verwerfen. Wenn ich einen Menschen der Grausamkeit beschuldige, und ihm sage, *Sprich! Mörder, hat dein Schwerdt noch nicht Menschen genug geschlachtet*: so glaube ich wird man darwider nichts einwenden können; wenn ich aber sage:

Du bist das Opferthier, und ich darf dich nur schlachten
So wird er mich für rein und für entschuldigt achten.

So wird es ein Ohr, das nur edle Begriffe hören will, [229] beleidigen. Diese Regel erstreckt sich noch viel weiter, als man denkt. Die Erfahrung wird uns viele Fälle lehren, wo alle Zuschauer eine Redensart unedel finden, und selbst wider ihren Willen zum Lachen beweget werden, da man gar nicht geglaubt hätte, daß sie etwas lächerliches an sich haben sollte. Man hat viel Behutsamkeit nöthig in einem Trauerspiele alle diese Redensarten zu vermeiden, und wenn man sich dieses angelegen seyn lassen will; so fürchte ich man werde aufhören, sich zu rühmen, daß man in vier bis sechs Wochen oder auf das höchste in zween Monathen vermögend sey ein Muster eines Trauerspiels an das Licht zu bringen.

Gleichwol kann ein Trauerspiel, welches alle dergleichen Redensarten vermeidet, noch immer [22] ganz platt und der Helden, die es vorstellen soll, ganz unwürdig seyn, wenn nicht noch besonders eine Haupteigenschaft dazu kömmt, welche bey nahe alles das übrige in sich schließet, nemlich ein gewisser Schwung eine Art oder wie es die Franzosen nennen ein tour, den man der Rede giebt, und durch welchen sich auch im Umgange ein feiner Verstand von einem groben unterscheidet. Eine Rede kann in ganz niedrigen und einfältigen Worten bestehen, aber eben dieser Schwung machet diese Niedrigkeit und Einfalt edel und unterscheidet sie von einer kriechenden und matten Niedrigkeit, welche nichts an sich hat, das verdiente gehört oder gelesen zu werden. Es würde über die Grenzen einer Vorrede gehen, wenn ich mich in eine weitläuftige Untersuchung aller Kunstgriffe einlassen wollte, wodurch man dem Ausdrucke diesen Schwung und diese feine Art geben kann. Ich muß unterdessen doch einige davon anmerken, damit, wenn es ja so fühllose Geister geben sollte, welche den Unterschied eines feinen Ausdruckes und einer ungeschickten und unmanierlichen Rede nicht begreifen wollen, sie mir wenigstens nicht einwerfen können, es sey dieses eine bloße Einbildung und ein Hirngespinste.

[230] Die Wahl desjenigen Umstandes von einer jeden Sache, der sich vor andern am besten zum Endzwecke schicket, die Kunst ganz gewöhnlichen Gedanken das Ansehen der Neuigkeit zu geben, die Geschicklichkeit überall im Vorbeygehen Gedanken und Einfälle anzubringen, ohne daß es scheinet, daß man sich darum Mühe geben, und etwas besonders sagen wolle, sind die größten Kunstgriffe, welche dem [23] Ausdrucke diese Eigenschaft zuwege bringen. Voltaire führet in der Vorrede seiner Marianne zwey Exempel an, eines aus der Phädra des Racine, und eines aus der Phädra des Pradon, welche beyde fast durch nichts anders als durch den Ausdruck unterschieden sind, und zwar dadurch, daß dem Pradon dieser Schwung und diese feine Art des Vortrages fehlen, die hingegen im Racine in der grösten Vollkommenheit zu finden sind. Ich kann mich auf keine größre Erfahrung berufen, als eben auf die Phädra des Racine, und wer ein feiner Kenner der Trauerspiele werden will, dem weiß ich kein beßres Mittel an die Hand zu geben, als eben diese beyden Arbeiten eines guten und eines mittelmäßigen Poeten gegen einander zu halten. Ich will zwar nicht mit dem Voltaire behaupten, daß fast der ganze Unterscheid beyder Stücken in dem Ausdrucke der Verse bestehe. Die Helden des Pradon stellen sich in allen seinen Stücken hin und wieder ungeberdig, wenn sie nicht nöthig hätten in außerordentliche Bewegung zu gerathen, und sie sind hingegen ganz gelassen, wenn man denken sollte, daß sie voller Entsetzen und in den größten Leidenschaften seyn würden. Gewiß ist es aber, daß ein großer Unterscheid von beyden eben in der Feinigkeit dieses Schwunges der Rede bestehet, Racine ist darinnen besonders vor allen tragischen Poeten ein Meister, und seine Kunst hierinnen hat bey jedem neuen Stücke, das er ausgearbeitet, zugenommen. So ungekünstelt und niedrig die Rede des Bajazet ist, die ich oben angeführet habe, und so niedrig sie seyn soll, da nichts weniger der Hoheit der Gedanken fähig ist, als die Ehrerbietigkeit und Unterwürfigkeit: so sehr unterscheidet sie sich durch diese Feinig-[24]keit, und
[231] daß ich mich des Französischen Wortes bediene, delicatesse

des Vortrages. Er widerholet das je tiens tout de vous, alles dank ich dir, um der Prinzessin die Ehre die ihr dieses Bekänntniß des Prinzen machet, recht schmecken zu lassen, und da er ihr vorstellet, daß er dieses auf dem Throne selbst noch gestehen würde, so zeigt er sich zugleich auf der größten Stuffe seiner Herrlichkeit, und in der größten Ehrerbiethigkeit für sie:

En voyant devant moi cet Empire à genoux.
Wenn du, kniet dieses Reich mit Ehrfurcht einst vor mir
Mich selbst bekennen hörst; dieß alles dank ich dir.

Man bedenke wie matt diese Begriffe werden, wenn ich eben diese Gedanke mit den Worten ausdrücke.

Wenn ich, wird dieses Reich mir künftig unterthan,
Daß du dieß alles mir geschenkt, bekennen kann.

In den ganzen oben angeführten Reden ist alles auf eine eben so feine Art gesagt: und die Gegeneinanderhaltung beyder Uebersetzungen kann zeigen, was eben dieselben Gedanken ohne diese feine Art des Ausdruckes seyn würden. Dieser Schwung ist besonders nöthig, um Sachen mit einer Anständigkeit zu sagen, welche an sich selbst nicht allein nichts majestätisches sondern auch etwas niedriges an sich haben. Wie wenig majestätisch würde es klingen, in einem Trauerspiele zu erzählen:

Weil sie in Ohnmacht fiel, hat man sie aufgeschnürt,
Da fand man diesen Brief den sie bey sich geführt.

Und hingegen wie fein ist der Schwung, den Racine diesem Umstande in eben dem gemeldeten Bajazet zu geben weiß:

Toujours evanouie
Madame, elle ne marque aucun reſte de vie,
Que par de longs ſoupirs et des gemiſſemens,
[25] *Qu'il ſemble que ſon cœur va ſuivre à tous momens.*
Vos femmes, dont le ſoin à l'. envi la ſoulage, [232]
*Ont decouvert ſon ſein, pour leur donner paſſage.*
Moi-meme avec ardeur ſecondant ce deſſein
J'ai trouvé ce billet enfermé dans ſon ſein.

Es würde unterdessen ein unnatürlicher Zwang seyn,

und der Majestät des Trauerspiels zuwider lauffen, wenn man sich bemühen wollte, Sachen mit einer ausgesuchten Art vorzutragen, welche nicht verdienen, daß ein erhabner Verstand sich dabey aufhalte, und die man nur deswegen sagt, weil es nöthig ist sie zu wissen. Sachen, bey denen es nichts zu denken giebt, kann man niemals zu kurz sagen. Es ist genug, daß ich sage, *ich gehe* oder *er kömmt*, und zu sagen, daß man *seine Schritte wohin lenkt*, oder *daß einen der geschwinde Fuß weg trage*, sind Blümchen der Rede, welche für die precieuses ridicules oder für einen Pedanten wohl stehen. Ein Held wird in einem Trauerspiele, wenn es die Umstände erfodern, einem andern sagen können: *Setze dich.* Kaum wird es sich schicken zu sagen: *Laß dich nieder*, und noch weniger: *beliebt dir, dich zu setzen.* Am allerwenigsten aber wird es mit seiner Ernsthaftigkeit übereinkommen, wenn er spräche: *Erspare deinen Füßen die Last deinen Cörper zu tragen.* Je mehr ein Mensch Verstand hat und je gesitteter er durch den Umgang worden ist, desto mehr ist er überhaupt davon entfernet dergleichen weitläuftige Umstände zu machen, in welchen kleine Geister und halbgesittete Leute sich einbilden, daß die artige Lebensart bestehe. Alles also was das Ansehen eines bloßen Compliments hat, ist der Majestät des Trauerspieles nachtheilig, und auch sodann wenn eine Danksagung oder et=[26]was dergleichen vorkömmt, hat man nöthig diejenigen Worte zu vermeiden, welche den gewöhnlichen und alltäglichen Complimenten nahe kommen. Wir haben oben das Exempel an der Danksagung, die Racine dem Bajazet in den Mund leget. So natürlich es wäre, eine Danksagung in den Worten zu machen: *Ich* [233] *danke dafür* oder *ich bin dir dafür verbunden*, so lächerlich würde es in einem Trauerspiele seyn.

Der Nachdruck ist ebenfalls eines von den vornehmsten Hülfsmitteln, die Majestät des Ausdruckes zu befördern. Eine Deutlichkeit, welche diejenigen Begriffe, die vor andern das Hauptwerk eines Gedanken ausmachen, zu heben und in ihr Licht zu setzen weiß, welche die Zweydeutigkeiten vermeidet,

und welche den Verstand niemals in Zweifel stehen läßt, worauf sich dasjenige beziehe, was ich sage, ist das erste Stück dieses Nachdrucks, und in einem theatralischen Stücke um desto nöthiger, da die hergesagten Worte so gleich verschwinden und der Zuschauer nicht inne halten kann, um eine Sache, die er nicht recht begriffen hat, noch einmal zu betrachten. Man muß aber nicht glauben, daß diese Deutlichkeit durch ein weit ausgedehntes Geschwätz befördert werde, wo man die Gedanken erst von einer Menge Verbindungswörtern saubern muß, ehe man ihre Stärke erkennen kann, wo die Nebenbegriffe, die man zur unrechten Zeit und mit vielen Worten anbringt, den Hauptbegriffen das Licht benehmen, und wo man sich in acht nimmt einen andern als alltäglichen Einfall zu sagen, aus Furcht, daß er nicht verstanden werden möchte. Dergleichen Sorgfalt ist nicht allein dem Nachdrucke gänzlich zuwider, sondern sie benimmt auch dem Acteur alle Gelegenheit, den Gedanken [27] durch den Nachdruck seiner Stimme zu helfen, und wenn er sich lange an den weitläuftigen Verbindungswörtern athemlos gesprochen und sich gemartert, eine matte Periode lebhaft zu machen, muß er mit aller seiner Kunst zuletzt einen Hauffen nur halbgerührter Zuschauer zurücklassen, die ganz kaltsinnig geblieben seyn würden, wenn er seine Kunst nicht besser verstünde, als der Poet, und wenn er nicht desselben ohnmächtige Worte beynahe durch ein Wunderwerk beseelte. Obgleich fast keine Zeile in der obenangeführten Rede der Roxane ist, die nicht ein Exempel von Nachdrucke seyn könnte: so will ich doch nur den Vers anführen.

Rentre dans le neant, dont je t'ai fait ſortir. [234]
Ich zog dich aus dem Nichts, fall in dein Nichts zurück.

Ungeachtet es eben dieser Gedanke ist, wenn ich sage,

Du sollst bald wiederum, was du gewesen, seyn,
Bedenkest du, daß ich dich aus dem Staub erhoben?

und ungeachtet: fall in dein Nichts zurück, mit nicht so gewöhnlichen Worten als das letztere gesagt ist; so behaupte ich doch, daß es viel deutlicher ist, weil es das-

jenige, was es sagen soll, ohne Umschweif und in seinem völligen Lichte vor Augen stellet. Der Verstand des Zuschauers oder Lesers weiß niemals weniger, was man sagen will, und hat niemals undeutlichere Begriffe von dem, was ihm vorgestellet wird, als wenn er nach langen Umschweifen zwar viel Worte, aber nichts, das Aufmerksamkeit verdiente gehöret hat.

Dieser Nachdruck wird meistentheils durch die Kunst demjenigen was man sagen will eine gute Art zu geben, befördert, zuweilen aber kann er auch dadurch gehindert werden, und die Urtheilungskraft des [28] Poeten muß hierinnen die Gelegenheiten unterscheiden, wo es besser und nachdrücklicher ist eine Sache mit ganz eignen und natürlichen Worten zu sagen oder sie zu umschreiben. Die Parodie der Alzire tadelt nicht mit Unrecht den Ausdruck des Voltaire, da er von den Waffen der Americaner redet und sie

Des habitans des eaux depouilles inutiles.

nennet, um nicht hâretes des poissons Fischgräben zu sagen. Denn diese Worte sind so zweydeutig und so unbestimmt, daß man aus dieser Unterschreibung nicht so gleich schließen kann, was er sagen will. Und Herr Voltaire hätte eine genauere und deutlichere Umschreibung suchen sollen. Der Vers des Racine:

Ecoutez, Bajazet, je sens que je vous aime
Hör, Bajazet, ich fühl, daß ich dich liebe.

kann durch die allerwohlausgesonnenste Redensart nicht ersetzet werden, wenn man gleich die Stricke, die Ketten, die
[235] Kerzen und die Flammen der Liebe auf einen Haufen zusammen brächte, um dieses auf eine recht neue Art auszudrücken.

So wohl der Schwung des Ausdruckes, als der Nachdruck desselben, kann eben so wenig ohne die Schönheit der Gedanken bestehen, als sich die Glätte und der Glanz einer Marmorsäule ohne den Marmor denken läßt, der geglättet ist. Der Mensch hat nichts edlers an sich, als daß er denkt, und je geschwinder und richtiger er denkt, desto edler ist er.

Ein Held, der die größte Handlungen von der Welt thut, hat keinen Verdienst davon, wenn diese Handlungen nicht aus Ueberlegungen herrühren, deren der meiste Theil der Menschen nicht fähig ist. Es kann also nicht fehlen, daß ein Trauerspiel welches der Helden würdig seyn soll, die es vorstellet, voll schöner Gedanken [29] seyn muß. Denn es ist nichts widersprechenders als ein Held, von dem man lauter ehrerbietige Begriffe hat, und dem es gleichwohl am Verstande fehlt, oder der nicht mehr Verstand hat, als der gemeine Haufe der Menschen. Ich rede nicht von Wortspielen, von Gedanken, die keine Wahrheit in sich haben, und nur ein glänzendes Spielwerk sind, auch nicht von solchen, die zur Sache nicht gehören, und die nur angebracht werden, damit man etwas schönes zu sagen scheine. Ich habe schon oben mich auf die Erfahrung berufen, daß der wahre Carakter der Reden eines Menschen, der Erziehung und Verstand hat, darinnen bestehet, von den Sachen mit Scharfsinnigkeit zu sprechen, ohne daß es scheinet, daß er sich Mühe gebe, etwas schönes zu sagen. Diejenigen irren sich, welche glauben, daß der Verstand des Menschen nicht scharfsinnig sey, wenn das Gemüt beweget ist. Es ist wahr, er ist blind gegen alles andere, was mit der Gemütsbewegung nichts zu thun hat, davon das Herz eingenommen ist, oder was sie hindern will, aber er ist eben dieses nur darum, weil sein ganzer Verstand mit demjenigen Begriffe beschäfftiget ist, der diese Gemütsbewegung bey ihm erwecket, und was diesen Begriff betrifft, ist er desto scharfsinniger, sich ihn auf tausend Arten vorzustellen. Die Atalide des Racine rufet bey dem Tode des Bajazet, da sie im Begriffe [236] ist, sich selbst zu ermorden, nach vielerley andern schönen Gedanken aus:

Ah! n'ai-je eu de l'amour que pour t'assassiner!

Und eine solche Ausrufung ist viel kräftiger als wenn man nichts als ein ewiges o! und ach! ihr Götter! o Himmel! wie? was? ach! ich Elende, und daß Gott erbarm dazu, vorzubringen weiß. Ausrufungen, welche [30] weiter keine Bedeutung haben, und nichts zu

denken geben, gehören nur in die äußersten Fälle, wenn der Verstand des Menschen betäubet zu seyn scheinet, für einen Oedipus der in der größten Verzweiflung ist, und nicht weiß, an welches von seinen Verbrechen er zuerst denken soll, für eine Elektra, die vom Klagen müde ist, und nach einer langen Betrachtung ihres Unglücks gleichsam aufhöret zu denken, für eine Person, die durch ein jählinges Unglück in Entsetzen geräth; und wenn sie nicht wieder durch Gedanken unterbrochen werden, drücken sie nicht die Gemütsbewegungen eines Helden, sondern eines gemeinen Menschen aus, der dann und wann ein großes Geschrey über eine Kleinigkeit machet, und selbst nicht weiß, was ihm fehlet.

Ich glaube, ich habe mich so deutlich erkläret, daß ich auf den Einwurf nicht antworten dürfte, den mir manche machen möchten, die die Gewohnheit haben, daß sie um den einen Fehler zu rechtfertigen, so gleich das andere ihm entgegen gesetzte Aeußerste angreifen. Soll dann, werden sie sagen, ein Trauerspiel aus lauter Orakeln bestehen? Wenn man so viel körnichte Gedanken haben will, so darf man ja nur einen Haufen Sinngedichte sammlen, und hernach die Nahmen der redenden Personen nach eignem Gefallen darüber setzen. Es ist nicht dieses, was ich sage. Gedanken, die mit ihrem gehörigen Nachdrucke vorgetragen sind, sind keine Orakel, und an einander hängende Reden, welche einen Verstand verrathen, der lebhafte Vorstellungen von den Dingen
[237] hat, sind keine Sinngedichte. Es gehet nirgends leichter an, die Namen der redenden Personen hinzusetzen, wohin man will, als in denenjenigen [31] Trauerspielen, wo die Helden nichts als gleichgültige Erzählungen und mit gezwungenen Ausrufungen vermischte gemeine Dinge vorbringen. Diese schicken sich für einen Carakter so gut als für den andern; Hingegen da ein ieder Mensch eine Sache auf eine andere Art betrachtet, so kann es nur sehr selten und fast niemals gleichgültig seyn, wem ich eine Rede, die voll Gedanken ist, in den Mund legen will.

Gleichwol will ich, um allen Misverstand zu vermeiden, noch nachfolgende zwo Anmerkungen hinzusetzen.

Es ist nicht bloß genug schöne Gedanken zu sagen. Ein Gedanke mag so schön seyn, als er will; so ist er wider die Majestät des Trauerspieles, so bald er an einem Orte stehet, wo er denjenigen Endzweck, von welchem die Frage ist, nicht befördern hilft. Denn er verwandelt den Helden bald in einen Pedanten, bald in einen Petit-Maitre, indem man ihn etwas bloß in der Absicht sagen läßt, um etwas schönes gesagt zu haben, und sich selbst reden zu hören. Hingegen ein ieder Gedanke, welcher zu dem Endzwecke der redenden Person dienet, kann nicht zu scharfsinnig seyn, wenn es keine falsche, sondern eine auf wahrhafte Begriffe gegründete Scharfsinnigkeit ist. Denn ie einen größern Begriff der Held von seinem Verstande giebt, destomehr nimmt er den Zuschauer für sich ein.

Die andere Anmerkung ist diese, daß nicht alle Gemütsbewegungen oder Umstände eines tragischen Helden einerley Menge von Gedanken ertragen können. Der Verstand des Menschen ist gleichsam gefangen, wenn er von Schüchternheit, oder von Ehrerbiethigkeit und Demuth eingenommen [238] ist. Er machet mehr Abschilderungen, sie mögen angenehm oder betrübt seyn, als Schlüsse, wenn er zärtlich ist, oder wenn er von einer Traurigkeit einge-[32]nommen wird, wo es mehr darauf ankömmt sich zu beklagen, als Mittel wider seine Noth zu finden. Hingegen denket er sehr geschwind in der Noth, und läßt sodann viele Gedanken vorbey, die er sonst für nöthig halten würde, zu sagen. Er ist sehr geschäfftig im Zorne und in der Verzweiflung, und es ist sodann kein Umstand, den er nicht hervor zu suchen sinnreich wäre, um seine Gemütsbewegung zu vergrößern, wenn er dieselbe nicht so gleich zur Thätlichkeit bringen kann. Niemals aber thut er sich mehr hervor, als wenn er mit einer Zuversicht zu sich selber redet, die sich auf Muth und Ehrgeiz stützet. Alsdenn ist er reich an Lehrsprüchen, und an sinnreichen Gegensätzen, und weil ihn nichts in Verwirrung setzt, nichts seine Freyheit unterdrücket, so läßt er sich dann vollkommen den Lauf, und zeiget sich in seiner ganzen Größe. Merket man auf die Natur dieser Gemütsbewegungen, und

auf die Art, wie eben dieselben Leute bey verschiedenen Umständen nicht mehr eben dieselbe Art zu denken, und denselben Verstand haben, und wie ihr Verstand bald fruchtbarer, bald eingeschränkter zu seyn scheinet, so wird man mir dieses zugestehen müssen. Aus eben diesem Unterschiede kömmt es, daß die Helden des Corneille weit reicher an Gedanken sind, als die Helden des Racine. Weil der erstere mehr Muth und der andere mehr Zärtlichkeit in seinen Stücken aufführet. Racine ist fast eben so reich an Gedanken und eben so erhaben, wenn sich die Gelegenheit anbiethet, eben dergleichen Gemütsbewegungen vorzustellen. Aber die natürliche Neigung hat den einen getrieben, mehr zärtliche und den andern mehr mit Muth und Ehrgeiz angefüllte Geschichte, zum Grunde ihrer Werke zu legen. Es ist [33] kein nöthigerer Kunstgriff in der Schreibart als dieser, den Ausdruck nach der Materie einzurichten. Ein guter Maler wird ein Bild, worinnen er Entsetzen ausdrücken will, nicht [239] mit eben so zarten Zügen entwerfen, als die Liebe Jupiters und der Danae, sondern es wird in seinen kleinsten Pinselstrichen etwas so rauhes seyn, wie es der Zweck seines Bildes erfordert. Es giebt also keine ungeschicktern Vergleichungen, als wenn ich verlange, daß ein Stück, wo der Kriegesgeist und die Ehrbegierde herrscht, in eben der Schreibart abgefaßt seyn soll, wie ein anderes, worinnen durchgehends von Liebe geredet wird.

Ich verlange nicht, daß man diese Begriffe von dem majestätischen des Ausdrucks in den Trauerspielen für neu halten solle. Sie kommen mit dem Longin und den Regeln aller guten Kunstrichter völlig überein. Auch die flüchtigen Gedanken des Fenelon sagen nichts anders, wenn man sie genau betrachtet, und aus den dabey angeführten Exempeln erkläret. Sie werden durch die Exempel der Alten und der besten neuern tragischen Dichter, sowohl in Frankreich, als in England und Italien bestätiget. Wenn man die Trauerspiele des Euripides und Sophokles nicht in den lateinischen Uebersetzungen liest, als in welchen letztern ihnen die Anständigkeit ihrer Schreibart durchgängig ausgezogen, und die

Helden so zu sagen, in Bettlerskleidern vorgestellet sind, so wird man finden, daß ich wahr rede. Was die Wahl der Worte betrifft, so sind die Griechen noch weiter darinnen gegangen, als eine Nation heut zu Tage gehet, indem sie in den Trauerspielen wie in andern Gedichten die meisten Dinge, die im gemeinen Leben allzu oft vorkommen, mit ganz an=[34]dern Namen benennen, als womit sie gewöhnlich beleget zu werden pflegen. Es ist bekannt, daß die alten Tragödienschreiber sehr viel auf lange und die Ohren füllende Wörter hielten. Was den Schwung der Redensarten angehet, so fehlet es nirgends an der Feinigkeit derselben, und er ist besonders in Erzählungen, und Beschreibungen oft prächtiger, als wir ihn heut zu Tage wagen dürfen. Sie hüten sich auch nicht so sehr vor scharfsinnigen Gedanken, als viele vorgeben, welche gern die Alten zu Exempeln ihrer matten und kraftlosen Schreibart machen wollten. Nur sind wegen der Liebe, die die Griechen und [240] besonders die Athenienser zu den öffentlichen Reden hatten, meistentheils längere Reden darinnen, als man sich zu den itzigen Zeiten getrauen darf, auf dem Theater hören zu lassen, und zwar methodische und ordentlich ausgearbeitete Reden, welches man nicht anders bey ihnen verlangen kann, da dieselben Zuschauer, denen zu Gefallen diese Trauerspiele geschrieben worden, dergleichen Reden täglich von den größten Leuten ihres Vaterlandes öffentlich halten hörten.

Um auch hierinnen nichts ohne Beweis zu sagen, will ich einige Zeilen anführen, die aus Antworten und Gegenantworten bestehen, und worinnen fast jede Zeile etwas scharfsinniges enthält. Dergleichen kann man in allen Trauerspielen der Alten, und dann und wann dreyßig und mehr Zeilen nach ein ander finden. Sie sind aus des Euripides Iphigenia in Aulis genommen*)

*) [400] *ΜΕ.* *Αἴ, αἴ, φίλους ἄρ᾽ οὐχὶ κεκτήμην τάλας.*
*ΑΓ.* *Ἐι τοὺς φίλους γε μὴ θέλεις ἀπολλύναι.*
*ΜΕ.* *Δείξεις δὲ ποῦ μοι πατρὸς ἐκ ταυτοῦ γεγώς;*
*ΑΓ.* *Συνσωφρονεῖν σοι βόυλομ᾽, ἀλλ᾽ οὐ συννοσεῖν.*
*ΜΕ.* *Ἐς κοινὸν ἀλγεῖν τοῖς φίλοισι χρὴ φίλους.*
*ΑΓ.* *Εὖ δρῶν παρακάλει μ᾽, ἀλλὰ μὴ λυπῶν ἐμέ.*

[35] Menelaus.

Ach! bin ich ärmster denn von Freunden ganz entblößt?

Agamemnon.

Nein! wenn du nur sie selbst nicht ins Verderben stößt.

Menelaus.

Wo zeigest du, daß wir von einem Vater stammen?

Agamemnon.

Zum Guten, nicht zur Wut, stimm ich mit dir zusammen.

Menelaus.

Gemeinschaft auch im Schmerz ist wahrer Freunde Pflicht.

Agamemnon.

Die fodre wohlzuthun, doch mir zu schaden nicht.

Es ist mir lieb, daß ich um dieses zu bekräftigen meinen Lesern als das vierte Stück dieses Bandes eine Uebersetzung der Elektra des Sophokles vorlegen kann. Die Entfernung hat mir nicht gestattet, dieses Stück, das schon vor mehr als fünf Jahren fertig gelegen, von neuem wieder durchzusehen, und ich kann im voraus gestehen, daß die Begierde die Gedanken des Textes in eben der Kürze und mit demselben Nachdrucke zu sagen, hin und wieder mehr Härtigkeit in den Versen meiner Uebersetzung verursachet hat, als ich wünschte. Es ist mir nicht daran gelegen gewesen, die Worte sondern die Majestät und die Leidenschaften des Griechischen Trauerspiels auszudrücken. Ich habe mich daher sehr oft genöthiget gesehen, eine Metaphor des Griechischen Textes mit einer ganz andern im Deutschen zu geben, indem in zwey verschiedenen Sprachen es oftmals trifft, daß eine Metaphor in der einen Sprache gemein, abgebraucht und gar lächerlich ist, die man in der andern ganz neu und edel findet; ich bin gezwungen gewesen, dann und wann eine Schönheit, die ich nicht ausdrucken können durch eine ganz andre wieder zu ersetzen. Denn die Schönheiten eines Textes in der Uebersetzung weglassen, und was in dem erstern prächtig gesagt ist, in der letztern mit eigent-

lichen Worten geben, heißt seinem Originale unrecht thun. Viele Beywörter, worinnen die Griechen etwas besonders haben, und die sich nicht anders als mit vielen Worten übersetzen lassen, habe ich mit andern Beywörtern vertauschen müssen; denn eine weit=[36]läuftige Umschreibung aus einem Beyworte machen, heißt einen Nebenbegriff des Originals in der Uebersetzung zu einem Hauptbegriffe machen, und also den Verstand eines ganzen Perioden verdunkeln oder gar verändern. Ich habe hierinnen alle guten Uebersetzer zu Vorgängern. Ich darf mich hierinnen nur auf den Boileau berufen, der die Schönheiten der Alten wohl kannte, und sie den neuern bekannt zu machen suchte. Die Worte des Orest im Euripides:

[255] Ὦ μᾶτερ ἱκετεύω σε μὴ 'πίσειέ μοι
Τὰς αἱματωποὺς καὶ δρακοντώδεις κόρας.
Αὗται γὰρ αὗται πλησίον θρώσκουσί μου.

übersetzt er:

Mere cruelle, arrête, eloigne de mes yeux,
Ces Filles de l'Enfer ces Spectres odieux.
Ils viennent, je les vois: mon ſupplice s'apprête.
Quels horribles ſerpens leur ſifflent ſur la tête?

Ich habe mir niemals die Freyheit genommen, die Worte meines Textes so weit zu verlassen, und wenn ich in einigen Worten abgegangen bin, so ist es geschehen, nachdem ich erst versuchet hatte, ob ich dem Texte näher kommen könnte.

Es wird mir ein großes Vergnügen seyn, wenn ich durch diese Probe andre ermuntert, die Schönheiten derer=jenigen Muster durch Uebersetzungen bekannter zu machen, derer Nachahmung allezeit der sicherste Weg zum Ruhme gewesen.

Copenhagen den 8 April
1747.

Schlegel.

# Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters.

[Werke 3, 259—298]

[261] Bey vielen Nationen ist es das Schicksal des Theaters gewesen, seine erste Bildung aus den Händen nichtswürdiger Landstreicher zu empfangen; und meistentheils auf die unanständigste Weise gemishandelt zu werden, ehe es nach und nach zu einiger Schönheit gelanget ist. Das dänische Theater genießt den Vorzug, daß es entweder nie in einer so niederträchtigen Gestalt erschienen, oder daß wenigstens das Andenken davon erloschen ist; da es hingegen noch immer deutsche Komödiantenbanden giebt, welche mit den unförmlichsten und unanständigsten Vorstellungen herumziehen. Die gute natürliche Geschicklichkeit der neuen dänischen Acteurs, da sie zumal studierte Leute sind, erweckt in mir die Hoffnung, daß durch dieselben das Kopenhagensche Theater sich nicht allein in Hochachtung erhalten, sondern auch immer mehr hervorthun werde.

Da ich bemerke, daß fast jeder, der einige Einsicht in witzige Werke zu haben glaubt, sich Mühe giebt, diesen neuen Acteurs Erinnerungen mitzutheilen, und daß ein jeder sie gern nach seinen Begriffen eingerichtet sehen wollte; so verleitet mich meine Liebe zu den dramatischen Gedichten, und der Fleiß, welchen ich nunmehr zwölf Jahre lang, fast in allen meinen Nebenstunden, auf die Regeln des Theaters und auf Schauspiele verwendet, einige von meinen Gedanken

zu eröffnen. Ich will hierbey nicht dasjenige sagen, was mich [262] selbst am meisten vergnügen würde, sondern ich will mich an die Stelle der Nation setzen, und Betrachtungen anstellen, wie dieselbe am besten belustiget, und wie zugleich das neue Theater ihr am nutzbarsten gemacht werden könnte.

Ich wünschte, daß es den Acteurs bey ihrem Anfange, da sie stets mit Erlernung neuer Stücke beschäfftiget sind, nicht an Zeit fehlen möchte, des Abts Hedelin von Aubignac Pratique du theatre, des Brümois Theatre des Grecs, die Erklärungen über des Aristoteles Dichtkunst, die Anmerkungen, die Corneille über seine eigenen Stücke gemacht hat, die Kritiken, die in Frankreich von Zeit zu Zeit über theatralische Werke erschienen sind, des Riccoboni Remarques sur tous les theatres d'Europe, desselben Reformation du theatre, (worinn man doch aufmerksam seyn muß, seine ungegründeten Einfälle von nützlichen Erinnerungen zu unterscheiden;) ferner i paragoni di teatro, die Vorreden, Prologen und Epilogen zu den englischen Theaterstücken, wie auch einige deutsche Schriften über die Schaubühne zu lesen. Diese Belesenheit würde ihnen statt der Erfahrung dienen; und sie würden, ohne sich sklavisch nach diesen Abhandlungen zu richten, daraus viel Anleitung nehmen können, was sie auf ihrem Theater versuchen sollten.

Ich sage mit Fleiß, ohne sich sklavisch darnach zu richten. Denn eine jede Nation schreibt einem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor, und ein Stück, das für die eine Nation gemacht ist, wird selten den andern ganz gefallen. Wir können uns hiervon besonders durch den großen Unterschied des französischen und des englischen Theaters überzeugen. Beyde sind in ihrer Art sehr schön; und doch wird nicht leicht ein englisches Stück auf dem französischen, noch ein französisches auf dem englischen Theater vollkommenen Beyfall erwarten dürfen. Die Engländer lieben eine viel zusammengesetztere Verwirrung, die sich aber nicht so deutlich entwickelt, wie auf dem französischen Theater, sondern nur die interessantesten [263] Puncte der Handlung bemerkt. Die Franzosen

hingegen gehen Schritt vor Schritt in der Handlung fort; sie hüten sich, den geringsten Sprung zu thun; sie dulden keine Unterbrechung durch Nebenwerke, wenn gleich diese Nebenwerke zuletzt zur Vollkommenheit der Haupthandlung mit einstimmen sollten; sie wollen alles erklärt, und alles umständlich erzählt haben, damit sie nichts rathen und schließen dürfen, sondern bloß das Vergnügen haben, zu hören und zu empfinden. Das erstere kömmt von der Geschwindigkeit und Ungeduld im Denken her, die den Engländern eigen ist, und das andere von dem zärtlichen Gemüthe der Franzosen, welches bey einer Erzählung sogleich sich für eine gewisse Person einnehmen läßt, auf dieselbe allein seine Aufmerksamkeit wendet, nichts hören will, was nicht dieselbe unmittelbar angeht, und sich auch mit Kleinigkeiten beschäfftigen kann, so bald sie nur diese Person, an der sie Antheil nehmen, betreffen. Aus diesem verschiedenen Charakter beyder Nationen rührt es ferner her, daß der Engländer in den Theaterstücken viel Unterredungen leidet, die nur von ferne zur Sache gehören, wenn sie ihm nur zu denken geben; und daß der Franzos hingegen bloß mit der Vorstellung der nächsten Umstände seiner Handlung beschäfftiget ist. Der Engländer erwuchert dadurch viele kleine Anmerkungen über das menschliche Leben, kleine Scherze, kleine Abschilderungen der Natur, welche der Franzos nicht leichtlich auf sein Theater bringen kann; weil sie nicht geschickt sind, eine wichtige Folge in einer Handlung nach sich zu ziehen, und nur von weitem, und durch Folgen der Folgen damit verknüpfet werden können. Der Franzos sieht die Liebe in seinen Schauspielen, so wie in seinem Leben, für die einzige Hauptbeschäfftigung eines Herzens an, das einmal verliebt ist; er opfert ihr alle seine Gedanken auf; und er geht darinn mit Seufzen, mit Bitten, mit Ehrfurcht und mit einer Zärtlichkeit zu Werke, deren Vorstellung vielen andern Nationen, die nicht mit solchem Eifer verliebt zu seyn pflegen, langweilig, verdrießlich und unwahrscheinlich vorkömmt. Der Engländer läßt zwar auch bisweilen diese [264] Leidenschaft eine große Heftigkeit erreichen, doch nur stufenweise; und eben darum raset sie bey

ihm nicht beständig, sondern sie läßt ihm Freyheit genug, auch an andere Dinge, die ihn von andern Seiten angehen, zu gedenken.

Es giebt bey der englischen Nation mehr außerordentliche und hochgetriebene Charaktere, als bey der französischen. Aus diesem Grunde findet man sie auch häufiger und wunderlicher in ihren Schauspielen, als andern Nationen wahrscheinlich vorkommen würde. Die Menge von Gedanken, die der Engländer sucht, macht, daß ihre Poeten keine Person in ihren Schauspielen uncharakterisirt lassen, sondern einem jeden etwas seltenes geben, welches die Aufmerksamkeit des Zuschauers insbesondere auf sich zieht. Die Franzosen hingegen begnügen sich, nur die Hauptpersonen genau auszubilden, die andern aber nur leichthin, und ohne besondere Bestimmung oder Wahl ihres Charakters, reden zu lassen; wiewohl einige Franzosen darinnen weiter gehen, als die andern. Ferner findet man bey den Franzosen, die sich auch in den geringsten Kleinigkeiten eine sehr ernsthafte Beschäfftigung aus dem Wohlstande zu machen pflegen, eine gewisse ängstliche Höflichkeit, auch sogar in denen Stellen, wo Leute in Zwistigkeit mit einander sind. Bey den Engländern hingegen höret man die greulichen Flüche und die herzhaften Schimpfwörter, welche die freye und rohe Jugend an sich hat; man höret eine Hure, einen Hurenjäger und dergleichen alles bey seinem Namen nennen, weil man es daselbst auch in Gesellschaften nicht zu etwas ungesitteten macht, solche Dinge zu nennen. Der Franzos belustiget sich an dem Geschwätze eines Kammermägdchens und eines Lackeyen, welche in manchen seiner Stücke die klügsten Personen sind. Der Engländer läßt sich nur selten zu diesen Kleinigkeiten herunter, und er sieht die Thorheiten der vorgestellten Personen ein, ohne daß er die Glossen der Bedienten darzu nöthig hat.

Von dem Unterschiede, der sich zwischen beyden Nationen in einigen äußerlichen Umständen der Schauspiele findet, [265] dergleichen die Einheit des Ortes ist, werde ich weiter unten zu reden Gelegenheit haben. Ich mache diese An-

merkungen, bloß um zu beweisen, daß ein Theater, welches gefallen soll, nach den besondern Sitten, und nach der Gemüthsbeschaffenheit einer Nation eingerichtet seyn muß, und daß Schauspiele von französischem Geschmacke in England, und von englischem in Frankreich gleich übel angebracht seyn würden. Wenn ich dieses in Deutschland schriebe, so würde ich es zugleich in der Absicht sagen, einige eben so verwegene als unwissende Kunstrichter von ihren verkehrten Begriffen zu überführen, da sie ein Theater, welches eine so vernünftige und scharfsinnige Nation mit so vielem Vergnügen besucht, worauf sie so viele Aufmerksamkeit wendet, woran Steele und andere große Männer gearbeitet haben, und wo man so schöne Abschilderungen der Natur, und so bündige Gedanken hört, nämlich das englische Theater, deswegen für schlecht, verwirrt und barbarisch ausgeben, weil es nicht nach dem Muster des französischen eingerichtet ist, und weil die Poeten in England, wie ein sinnreicher Poet, und wo ich nicht irre, Steele selbst sagt, ihre Stücke nicht nach Recepten machen, wie das Frauenzimmer seine Puddings.

Bey Einrichtung eines neuen Theaters muß man also die Sitten und den besondern Charakter seiner Nation in Betrachtung ziehen, und zugleich den edelsten Endzweck vor Augen haben, der durch Schauspiele überhaupt, und der insonderheit bey unserer Nation erhalten werden kann.

Von dem Charakter einer Nation, in so weit er ihren Geschmack in den Schauspielen betrifft, ist es schwer, zuverläßig zu urtheilen, ehe man durch die Erfahrung allerley geprüft hat, um das dienlichste zu behalten. Es folgt nicht; weil diese oder jene Gattung der Schauspiele gefallen hat, so werden die übrigen nicht gefallen. Ich rathe also den dänischen Acteurs, nebst den Schauspielen, die sie schon haben, noch allerley Arten zu versuchen, und so viel nur möglich ist, ihrer Nation das Vergnügen der Mannichfaltigkeit zu ver=[266]schaffen. Was den gemeinen Mann außerordentlich ergetzet, findet selten unter dem Mittelstande und bey Hofe großen Beyfall; zumal wenn durch die Gewohnheit, Komödien zu sehen, der Geschmack nach und nach feiner und edler wird.

Der gemeine Mann kann die Feinigkeit von Molierens Misanthropen, von Destouches Ruhmredigen, und von andern solchen Stücken nicht empfinden; da dieselbigen hingegen ein sonderbares Vergnügen für den Hof sind, weil ein jeder darinnen hier und da das Bild eines seiner Bekannten zu sehen vermeynt, und zuweilen sein eigenes sieht. Da man Zeit genug hat, bald diese, bald eine andere Art von Schauspielen vorzustellen, und also alle Classen der Zuschauer zu vergnügen, so würde man unrecht thun, wenn man etwas unversucht ließe, das zur Belustigung eines ansehnlichen Theils derselben dienen könnte.

Etwas kann man indessen voraus wissen. Es ist nämlich nicht zu leugnen, daß man hier im Witze so weit noch nicht gekommen ist, daß die Stücke des Theaters, und andere zum Unterrichte und Zeitvertreibe verfertigte Werke des Witzes oft, wie in Paris, die allgemeinen Unterredungen der Gesellschaften ausmachten. Dargegen habe ich bey meinem langen Aufenthalte in dieser Stadt aus keinen Kennzeichen schließen können, daß der Geschmack verderbt wäre. So viel Gefallen auch die Dänen an dem Ruhme finden, daß sie fremde Sprachen wohl reden, so verachten sie doch ihre Muttersprache nicht; sie haben Liebe für dieselbe. Und daß sie gleichfalls eine Liebe zu witzigen und angenehmen Stücken haben, sehe ich nicht allein aus dem verdienten Beyfalle, den sie Holbergs Komödien gegeben haben, sondern noch mehr schließe ich es aus der Aufmerksamkeit, womit man einige aus dem Deutschen übersetzte Stücke angehört hat, die nichts enthielten, das vorzüglich belustigen oder einnehmen konnte. Leute, die keine Empfindungen vom Witze haben, können durch nichts, als entweder durch recht grobe Possenspiele, oder durch außerordentlich schöne und einnehmende Dinge zur Aufmerk-[267]samkeit gebracht werden. Hingegen zeigt es ein Verlangen an, sich an den Werken des Witzes zu vergnügen, wenn man auch bey dem Mittelmäßigen, das doch sonst seiner Natur nach einschläfert, noch aufmerksam bleibt. Ich schließe aus dieser Aufmerksamkeit, daß die Erregung der Leidenschaften hier ihre Wirkung thun

wird; wenn man nämlich versucht, auch Trauerspiele auf das Theater zu bringen, die hier denenjenigen, die nicht ausländische Schriften lesen, beynahe noch ganz unbekannt sind.

In den nordlichen Ländern, Deutschland mit eingerechnet, wird die Liebe auf dem Theater schwerlich den starken Eindruck in die Herzen der Zuschauer machen, den sie bey den Franzosen macht; und ich weis kaum, ob ich dieses für einen Nachtheil oder für einen Vorzug achten soll. Gleichwohl ist gewiß, daß eine Liebe, die nicht aufs Aeußerste getrieben wird, allemal für die Zuschauer angenehm seyn muß, wenn ihr an edeln Gesinnungen und Empfindungen zuwächst, was sie an der Heftigkeit verliert, weil doch die meisten Menschen auf solche Art geliebt zu seyn wünschen. Die Abschilderungen der Betrübniß, der Freundschaft, des Zornes, des Ehrgeizes, der Rachbegierde, werden gleichfalls überall bey den Zuschauern Herzen finden, die an diesen Empfindungen Theil nehmen. Einer meiner Freunde, ein gebohrner Däne, äußerte einmal die Meynung gegen mich, daß die Trauerspiele deswegen bey seiner Nation nicht gefallen würden, weil sie selbst zur Traurigkeit geneigt wäre. Aber gesetzt auch, man fühlte bey dem ersten Trauerspiele so viel, daß man selbst die erregte Leidenschaft unangenehm fände; so würde es damit, wie mit den besten Speisen gehen, die der Zunge anfangs nicht angenehm sind, weil sie dieselbe zu stark angreifen, und die doch hernach desto besser schmecken. Es ist niemand, der an den Gemälden der verschiedenen Leidenschaften mehr Vergnügen findet, als derjenige, der selbst vorzüglich zu denselben geneigt ist. Daher vergnügen sich die Engländer in ihren Trauerspielen am meisten an Abbildungen der Ver-[268] zweiflung, des Entschlusses zum Selbstmorde, und an den heftigsten Leidenschaften; die Franzosen hingegen am meisten an den Abbildungen der Liebe.

Nach den Urtheilen gebohrner Dänen findet sich in dem Charakter ihrer Nation etwas gesetztes und gelassenes. Wenn man daraus schließen wollte, daß ausschweifend lustige Einfälle und wahre Lustigmacher-Schwänke nöthig wären, dergleichen Leute aus ihrer Gleichgültigkeit zu bringen, und

zum Lachen zu bewegen, so würde man übel schließen. Man wird dadurch zwar mehr Lachen, aber in der That weniger wirkliches Vergnügen erwecken, als durch einen gesitteten Scherz. Denn man muß bedenken, daß auch wohl der allergesetzteste Mensch sich oft nicht wird enthalten können, über ungereimte und grobe Dinge zu lachen, ja laut zu lachen, wofern sie sehr poßierlich sind; aber daß auch er der erste seyn wird, der sich schämt, gelacht zu haben, und daß sein Vergnügen nicht groß seyn kann, da er wider seinen Willen gelacht hat. Ein Scherz hingegen, der Wahrheit und Feinigkeit in sich hält, ist gerade derjenige, welcher gesetzten Leuten das meiste Vergnügen erweckt; denn er kitzelt, so lange und so oft, als man daran denkt. Solche Leute können am leichtesten bey den Abschilderungen der Thorheiten von gutem Herzen lachen, weil sie durch ihre Gelassenheit mehr als andere im Stande sind, die Ausschweifungen einzusehen, die oft aus einer allzugroßen Lebhaftigkeit herrühren, und weil sie nicht sich selbst zu dergleichen Thorheiten geneigt finden. Die Italiäner, welche nichts weniger als gleichgültig und gelassen sind, treiben die Buffonnerie aufs höchste, und die ernsthaften Engländer brauchen nur ein feines Salz, um Lachen zu erwecken. Die Maskerade, und die honnette Ambition, haben bisher unter allen Stücken, die ich hier aufführen gesehen, den meisten Beyfall erhalten. [269] Diesen Anmerkungen muß ich noch eine beyfügen; daß ich nämlich hier weniger als an andern Orten finde, daß Leute darum angenehm und wohlgelitten werden könnten, weil sie viel haseliren, und daß das Frauenzimmer, welches doch keinen geringen Theil des Schauplatzes ausmacht, hier mehr, als irgendwo, einen Widerwillen vor plumpen Redensarten hat.

Der hier entworfene Charakter schicket sich besonders auf den Mittelstand, von welchem man meynt, daß er das hiesige Theater vor allen andern unterstützen und in die Länge hinaus unterhalten werde. Er entfernet sich auch nicht gar weit von dem Charakter des hiesigen Adels, aus welchem zwar verschiedene, die ausländische Schauspiele

gesehen haben, den gegenwärtigen Anfang verachten, die aber wohl bald anders Sinnes werden dürften.

Der Pöbel ist an allen Orten darinnen einerley, daß dasjenige, was eine feine Artigkeit in sich hat, für ihn nicht gemacht ist, und daß er etwas haben muß, das mit seiner groben Einbildungskraft übereinstimmt. Diejenigen, die von ihrer Studierstube aus Regeln vorschreiben, halten dafür, daß man den Pöbel gar nicht achten, und nichts aus Gefälligkeit für ihn thun soll; wie denn Boileau dieser Gefälligkeit wegen den Moliere tadelt. Diejenigen aber sind nicht so strenge, die fürs erste aus der Erfahrung urtheilen, daß ein Stück, welches sich hin und wieder nach dem Pöbel bequemt, eben den Mann unterhalten helfen muß, der den Misanthropen, oder den Britannicus würdig vorstellen soll; und die hierbey auch dem Pöbel ein Vergnügen nicht misgönnen, welches doch für ihn kein Vergnügen seyn würde, wenn es nicht nach seinen Begriffen eingerichtet wäre. Diese erlauben, daß man gewisse Lustspiele für den Pöbel insonderheit [270] bestimme, die man alsdann aufführen mag, wenn er feyert, und Zeit hat, den Schauplatz zu besuchen. Es ist alsdann ein Verdienst für einen klugen Kopf, wenn er auch in solchen Lustspielen das rechte Maaß zu treffen, und sie mit nützlichen Sittenlehren zu vermischen weis; und wenn er die Kunst versteht, indem er den Pöbel nach seiner Art belehret und ergetzt, andern, die nicht Pöbel seyn wollen, zu zeigen, wie schlecht pöbelhafte Sitten stehen.

Ehe ich aber diese Anmerkungen über den Charakter der Zuschauer anwende, die Einrichtung des dänischen Theaters zu bestimmen, muß ich etwas von dem Endzwecke der theatralischen Gedichte sagen. Denn wie kann man wohl die vortheilhafteste Einrichtung einer Sache bestimmen, ohne ihren Endzweck zu erwägen?

Das Theater würde seine Natur verändern, und nicht mehr unter die Ergetzlichkeiten gehören, wenn man nicht festsetzte, daß der Hauptzweck desselben in demjenigen Vergnügen beruht, welches die Nachahmung der menschlichen Handlungen erwecket. Dieses Vergnügen ist um desto edler,

weil es ein Vergnügen für den Verstand, und nicht allein für die Sinnen ist. Ein Stück, bey welchem noch so viel Kunst verschwendet, aber die Kunst zu ergetzen, vergessen worden ist, gehört in die Studierstube, und nicht auf den Schauplatz. Ein Stück hingegen, das nur diesem Hauptzwecke Genüge thut, hat ein Recht, auch den vernünftigsten Leuten bloß aus dieser Ursache zu gefallen; wo nämlich nichts wider die guten Sitten darinn enthalten ist. Was aber wider die guten Sitten streitet, kann für einen vernünftigen Menschen kein Ergetzen seyn. Denn es hat in Ansehung unsers Verstandes eben die Wirkung, die das Unflätige in Ansehung unserer Sinnen hat. Wohlerzogenen und feinen Leuten erweckt es Ekel. Groben und ungeschliffenen Menschen aber kann auch der Koth zum Gelächter dienen.

Obgleich das Vergnügen der Hauptzweck des Theaters ist, so ist es doch nicht der einige Zweck desselben. Ein wi-[271]tziger Kopf braucht die kleinsten Gelegenheiten, zu so wichtigen Dingen, als er kann; und der Hauptzweck einer Sache besteht oft in einer Kleinigkeit, da indessen dieselbe Sache noch außerdem, und gleichsam ohne Absicht, sehr wichtige Dinge befördern hilft. Lehren ist ohne Zweifel eine viel wichtigere Sache, als Ergetzen. Gleichwohl ist das Theater, das seinem Wesen nach bloß zum Ergetzen gemacht ist, zum Lehren sehr geschickt. Es giebt Leute, die selbst die Wahrheit auf eine ungereimte Art beweisen. Und mich dünkt, es geht denen so, welche auf den Nutzen oder das Lehrreiche der Schauspiele am meisten trotzen. Sie suchen das größte Lehrreiche der Schauspiele, und der Fabeln überhaupt, darinnen, daß sie mit Mühe aus einem großen Werke eine einzige Sittenlehre ziehen, die dann und wann ziemlich gemein ist, und die man ganz leicht von selbst hätte wissen können; und eine solche Sittenlehre geben sie für den Hauptzweck eines ganzen Gedichtes an. Aus der Fabel vom Oedipus, der, ohne es selbst zu wissen, seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheurathet hatte, ziehen sie z. E. die Sittenlehre; daß man oft Unrecht thue, ohne es zu wissen, und doch dafür gestraft werde. Solche Kunst-

richter wollten gern einen großen Theil schöner Schauspiele, in welchen die Sitten und Leidenschaften vortrefflich abgemalt sind, bloß darum verworfen oder umgegossen haben, weil sich nach ihrem Kopfe nicht eine gewisse Hauptlehre aus denselben ziehen läßt; gleich als ob man große Theaterstücke mit vieler Kunst deswegen verfertigte, um eine einzige, bekannte, seichte, und oft sehr unbestimmte Sittenlehre zu sagen, die man aus der Komödie eines Seiltänzers ebenfalls herleiten kann. Ein so wunderlicher Beweis giebt andern Anlaß, über das so sehr gerühmte Lehrreiche des Theaters zu spotten, und die Sittenlehren desselben für seicht und nichtswürdig auszurufen.

In der That hat das Theater nicht nöthig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen. Wenn es [272] lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündiget, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sey. Es ist genug, wenn der Poet weis, daß er in seinem Werke Gelegenheit hat, der Sittenlehre Dienste zu thun. Und der dramatische Poet hat diese Gelegenheit, besonders durch eine genaue und feine Abschilderung der Gemüther und Leidenschaften. Die Kenntniß des Menschen macht einen sehr wichtigen Theil der Sittenlehre aus. Diese Kenntniß besteht größtentheils in der Kenntniß der Charaktere und Leidenschaften. Das Theater ist ein Bild von beyden; und je genauer es die Natur nachahmet, das heißt, je schöner es ist, und je mehr es vergnügt; desto lebhafter malt es uns die Gemüther. Es ist wie eine Schilderey, oder ein Riß, der manchmal uns Begriffe von Dingen macht, die wir nicht gesehen haben, und manchmal uns die Dinge in größerer Deutlichkeit zeigt, als wir sie in der Natur erblicken können. Eine solche Schilderey sondert eine Sache von den Nebenumständen ab, mit denen das Original vermischt ist. Die Natur zeigt uns den Heuchler, den Eifersüchtigen, den Spieler, den Menschenfeind nicht in

demselben Lichte, wie das Theater. Denn auf diesem ist ihr Charakter ganz einfach, ohne Vermischung anderer Tugenden und Laster. In der Natur ist er allemal mit vielen andern Dingen vermengt; und ihn unter den fremden Umständen herauszusuchen, kostet hier allemal erst dasjenige Nachdenken, welches in einem Schauspiele der Verfasser schon für uns übernommen hat.

Wer unter tausend guten Stücken, die man in allerley Sprachen aufweisen kann, nur etliche gelesen hat, kann nicht leugnen, daß das Theater wirklich der Sittenlehre gute Dienste thut, was die Gemälde der Sitten betrifft, und daß es vorzüglich hierzu fähig ist, wenn es unter gute Hände kömmt. Aus dieser Ursache haben die allerbesten Sittenlehrer das Theater einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt. [273] Ein neues Exempel davon ist, daß eben diejenigen großen Männer, denen wir den englischen Zuschauer verdanken, ein Steele und ein Addison, auch für das Theater gearbeitet haben.

Daß hiernächst auch die einzelnen Sittenlehren, die in dramatischen Gedichten vorkommen, nicht zu verachten sind; kann man daraus abnehmen, daß Hugo Grotius fast alle Sätze des Rechts der Natur mit den übereinstimmenden Lehrsprüchen der alten theatralischen Dichter bestätigt hat. Ich will mich eben nicht anheischig machen, aus den meisten neuen theatralischen Dichtern das Recht der Natur, oder sonst einen praktischen Theil der Philosophie zu erläutern. Ein Freund von mir hatte sich vorgesetzt, eine Sammlung von Lehrsprüchen aus den Originalstücken einer benachbarten Nation zu machen. Aber außer einigen Zeilen, als:

Der Ausgang jeder Schlacht steht in des Schicksals Hand.

Und wiederum:

Jedoch der Ausgang steht doch in des Schicksals Hand.

Ferner:

— Da des Himmels Arm die Tugend nicht verläßt.

Und wiederum:

— — — Er ist ein Sohn der Tugend,
Und diese schützet stets des Himmels hoher Arm.

bestand seine Sammlung noch meistentheils aus lauter weißem Papiere. Hingegen glaube ich wohl, daß man aus den Lustspielen des Moliere, und einigen andern, ein ganz gründliches Buch von der Artigkeit der Sitten zusammensetzen könnte. Und Racine, Corneille, Voltaire und die englischen Tragödienschreiber haben dann und wann Sachen gesagt, welche desto nützlicher sind, da man sie vergebens in [274] einem moralischen Systeme suchen würde, wo man die Tugenden und Leidenschaften nur obenhin zu betrachten pflegt.

Ein anderer und nicht zu verachtender Endzweck der Schauspiele ist die Auszierung und Verbesserung des Verstandes bey einem ganzen Volke. Ich weis nicht, warum die Lobredner der Schauspiele diesen Vortheil fast übergehen, da er doch gewiß so wichtig ist, als der vorhergehende. Ein gutes Theater thut einem ganzen Volke eben die Dienste, die der Spiegel einem Frauenzimmer leistet, das sich putzen will. Es zeigt ihm, besonders in dem Aeußerlichen des Umgangs, was übel steht, und was lächerlich ist. Es giebt ihm Exempel von Gesprächen, von feinen Scherzen, von einer guten Art zu denken. Es bereichert den Witz der Zuschauer nach und nach mit guten und muntern Einfällen. Es ertheilt einem jungen Menschen Anleitung, wie er die Welt kennen lernen, und die Denkungsart der Menschen aus ihren Reden auf eben die Weise entwickeln soll, wie auf der Schaubühne die Eigenschaften und Schwachheiten der vorgestellten Personen aus ihren Worten und Handlungen erkannt werden. Es verbreitet den Geschmack an Künsten und Wissenschaften; es lehrt auch den geringsten Bürger Vernunftschlüsse machen, und höflicher werden. Und eben sein größter Vortheil ist, daß es alle diese Kenntnisse und Einsichten auf eine unvermerkte Weise, auch so gar in den Kopf und in den Umgang derer zu bringen weis, welche mit Fleiß ihren Beruf in der Unwissenheit und im Müßiggange suchen, und nichts anders thun wollen, als sich die Zeit vertreiben. Ihr Geist

bildet sich, ohne daß sie sich dessen selbst bewußt sind, nach der Art zu denken und zu reden, die sie hören; und sie werden witzig und artig, oder wenigstens erträglich im Umgange, ehe sie daran gedacht haben, es zu werden. Die guten und artigen Sitten der Athenienser wuchsen in dem Maaße, wie der gute Geschmack ihres Theaters zunahm. Die Römer fiengen zu gleicher Zeit an, höflich zu werden, und ein Theater nach dem Muster der Griechen zu haben. Die heutigen [275] Völker werden nach demselben Maaße für gesitteter gehalten, in welchem ihr Theater feiner und vollkommener ist. Und wenn die übrige Auspolierung ihrer Sitten etwas darzu beygetragen hat, ihr Theater zu verbessern; so kann man wiederum mit Grunde behaupten, daß die Verbesserung und Aufnahme ihres Theaters zur Verbesserung ihrer Sitten etwas beygetragen hat. Genug, man kann sagen, daß die Feinigkeit ihres Theaters und die Feinigkeit ihrer Sitten meistentheils in einem gewissen Verhältnisse mit einander gestanden haben, und daß es damit, wie mit zweenen Steinen zugegangen, welche beyde einander glatt schleifen.

Nach diesen festgesetzten Begriffen wollen wir nun untersuchen, was für Eigenschaften zu den neuen Stücken erfodert werden, die man inskünftige hier aufführen *wollte*; wie man zu solchen Schauspielen, welche die erfoderlichen Eigenschaften haben, am leichtesten gelangen könne; und was etwa bey der Aufführung derselben zu beobachten wäre. Denn wenn sich das hiesige Theater auf einem beständigen Fuße erhalten soll, so muß man durch die Neuheit und durch die Reinigkeit der Stücke, die man auf dasselbe bringt, nach und nach bey den Zuschauern Geschmack an Schauspielen und Liebe zum Theater zu erwecken suchen. Dieß ist das einzige Mittel, zu verhindern, daß das Theater eines Orts nicht alsbald verfalle und untergehe; sondern sich, je länger es dauert, immer mehr Zuschauer und Liebhaber erwerbe.

[276] So vielerley Arten von sittlichen Handlungen es giebt, welche eine Reihe von Absichten, Mitteln und Folgen in sich enthalten; und so vielerley die Personen sind,

von denen solche Handlungen vorgenommen werden; so vielerley Arten theatralischer Stücke giebt es. Wenn ich also die Handlungen in so weit betrachte, als sie entweder das Lachen, oder ernsthafte Leidenschaften erregen; und wenn ich die Personen, ihrem Stande nach, in hohe und niedrige eintheile; so werde ich folgende Arten von Schauspielen herausbringen: Erstlich, Handlungen hoher Personen, welche die Leidenschaften erregen; zweytens, Handlungen hoher Personen, welche das Lachen erregen; drittens, Handlungen niedriger Personen, welche die Leidenschaften erwecken; viertens, Handlungen niedriger Personen, welche das Lachen erwecken; fünftens, Handlungen hoher oder niedriger, oder vermischter Personen, welche theils die Leidenschaften, theils das Lachen erregen. Die erste Art von diesen Handlungen ist der Grund zu denjenigen Schauspielen, die man Tragödien nennt, und aus den andern insgesamt entstehen Komödien, worunter auch die Schäferspiele gehören.

Wir würden der Natur Unrecht thun, und die Zuschauer eines Vergnügens berauben, wenn wir eine von diesen Arten der Handlungen vom Theater ausschließen wollten; und wir haben wirklich Exempel aller dieser Arten bey den gesittetsten Völkern. Von der zweyten Art ist die Komödie Amphitruo; von der dritten die Schäferspiele, die Gouvernante des de la Chaussée; von der vierten der größte Theil der Komödien; von der fünften der Cyklops des Euripides, der Ehrgeizige und die Unbedachtsame des Destouches.

[277] Ueberhaupt wird weiter unten von selbst erhellen, daß die Erregung der Leidenschaften, so bald sie zum Hauptzwecke wird, das Lächerliche ausschließe; wenn aber die Erregung des Lachens der Hauptzweck ist, die Erweckung der Leidenschaften dadurch nicht gänzlich ausgeschlossen werde, sondern viel=[278]mehr ein gewisses Maaß davon in den mehresten Fällen zuträglich, ja fast nothwendig sey.

Von den niedrigen Personen bis zu den hohen giebt es sehr viele Grade. Und nach diesen Graden wird wiederum die Komödie von sehr verschiedener Art; und jede dieser

Arten hat ihre eigenen Verdienste, wofern sie nur die Natur nachahmt, deren Aehnlichkeit die große Hauptregel des Theaters, wie überhaupt aller Poesie ist.

Ich habe es desto nöthiger gefunden, die große Mannichfaltigkeit der Natur, und also auch den reichen Ueberfluß, der dem Theater durch diese Mannichfaltigkeit zuwächst, deutlich aus einander zu setzen; weil es viele giebt, die nur von einer einzigen Art der Komödie einen Begriff haben, und die alles, was nicht nach derselben Art ist, als schlecht und unregelmäßig verwerfen, wenn gleich der Poet darinnen der Natur auf dem Fuße gefolgt wäre. Derjenige, der sich seinen Begriff von der Komödie nach des *Moliere Misanthropen*, und dem *Ruhmredigen* des *Destouches* gemacht hat, hält die natürlichsten Schildereyen von den Sitten des gemeinen Mannes für lüderliche *Farcen*, für plumpe Possenspiele, die keines gesitteten Zuschauers würdig sind. Und derjenige, welcher diese letztere Art der Komödie nur darum angenehm findet, weil ihn die groben Reden, die bey dem gemeinen Manne mit unterlaufen, in seinem Innersten ergetzen; und welcher den Mund ganze Viertelstunden lang vor Lachen aufbehält, wenn er einen Schlingel nennen hört, oder wenn er die Nase mit den Fingern ausschnauben sieht; hält eine Komödie für schläfrig oder hochtrabend, welche die Sitten der Hofleute auf eine feine Art durchzieht.

Der Anfang des dänischen Theaters ist damit gemacht, daß man die Handlungen des niedrigsten Standes darauf vorstellet. Und in der That sind es diese, wobey man den Anfang auf einem neuerrichteten Theater machen soll; weil in demselben Stande die Thorheiten sich offner und ohne [279] Schminke zeigen, und also begreiflicher sind. Zuschauer, die noch nicht gewohnt sind, das Theater mit einer rechten Begierde und Aufmerksamkeit zu betrachten, können daher durch Vorstellungen, die sie am leichtesten fassen, zur Besuchung des Theaters angelockt, und nach und nach vorbereitet werden, auch die Abschilderungen eines höhern Standes zu verstehen, und Geschmack daran zu finden. Wenn

man aber allein bey diesen Vorstellungen des niedrigen Standes stehen bliebe, so würde man die große Mannichfaltigkeit, deren das Theater fähig ist, verlieren, und dem Vergnügen des Zuschauers nicht wenig entziehen. Der Zuschauer würde dabey der Einfälle und Redensarten des gemeinen Mannes durch die Wiederholung überdrüßig werden. In Ansehung der Sittenlehre würde uns vieles entgehen; denn man würde die Thorheiten vornehmer Leute, die Künste, womit sie dieselben verstecken, die Vermischungen der Leidenschaften, und noch weit mehr eben so wichtige Wahrnehmungen der Sittenlehre unberührt lassen. Man würde die edeln Empfindungen des Herzens, die in die höhern Komödien einfließen, und die ein wesentliches Stück der Trauerspiele ausmachen, ganz und gar entbehren müssen. Es würden auch die Vornehmen, das ist, fast jedermann (denn wer will gern zum gemeinen Manne gehören?) in den Gedanken stehen, daß alle die Thorheiten, die in solchen Komödien vorgestellt sind, sie gar nicht angiengen. Wenn man hingegen auch ihre Thorheiten in den Komödien von einer höhern Gattung erkennt, so findet der gemeine Mann desto weniger Entschuldigung für sich, da er sieht, daß dieselben Fehler, die er an sich hat, auch an Höhern lächerlich sind. Was endlich die Auspolierung des Verstandes betrifft, so wäre zu besorgen, daß dieselbe gänzlich unterbliebe, wenn man das Theater allein auf die niedrigste Gattung von Schauspielen einschränkt. Der Verstand, der die Gegenstände, die ihn vergnügen, am leichtesten faßt, möchte sich vielmehr alsdann das Plumpe und das Ungesittete des Pöbels eindrücken, und unvermerkt nachahmen lernen, das ihm doch auf dem Theater aus einem ganz andern [280] Endzwecke gezeigt worden. Wenn er hingegen auch Handlungen von anderer Art zu sehen bekömmt, so wird er aus der Vergleichung urtheilen, daß ihm die Grobheiten des Pöbels nur darum vorgestellt werden, damit er desto kenntlicher ihren Uebelstand bemerke. Komödien, worinnen Personen von feiner Erziehung vorgestellt werden, und die so beschaffen sind, wie unter andern der Misanthrop, und die Beschwerlichen des

Moliere, tragen zur Verbesserung des Verstandes und der Aufführung junger Leute ungemein viel bey.

Mein Rath ist also, mit Beybehaltung der Komödien aus dem niedrigen Stande, die man schon hat, in denen Stücken, die man neu auf das Theater bringt, immer höher zu steigen; aus dem niedrigern Stande in den Mittelstand, aus dem Mittelstande an den Hof, und endlich bis zu den Tragödien zu kommen. Auf diese Weise wird man sich versprechen dürfen, allen Ständen durchgängig zu gefallen; der Verstand der Zuschauer wird immer geübter werden, auch die feinsten Einfälle mit Vergnügen und Aufmerksamkeit zu hören; und man wird eines beständigen Beyfalls versichert seyn, weil man für alle Arten der Zuschauer arbeitet, und weil unter so vielen Abänderungen ein jeder einige nach seinem Geschmacke finden wird.

Da es in allen Gattungen der Schauspiele gute und schlechte Stücke giebt, so sieht man, in der Auswahl derer, die am geschicktesten sind, zugleich zu gefallen und zu bessern, theils auf ihre innere Einrichtung, theils auf die Einkleidung und äußerliche Ausführung des Plans.

Handlungen, die sich zur Schaubühne schicken, sind solche, die aus Absichten, aus Mitteln, diese Absicht zu erlangen, und aus den Folgen dieser Mittel zusammengewebt sind. Die Kunstrichter nennen die Absicht und ihre Mittel, die Verwirrung; und diejenige endliche Folge, welche entweder die Absicht nebst ihren Mitteln erfüllet, oder sie dergestalt niederreißt, daß ihre Erlangung den handelnden Personen unmög-[281]lich gemacht wird, nennen sie die Auflösung. Man verlangt nur Eine Handlung in einem theatralischen Stücke; das ist, daß nichts darinnen vorkomme, welches nicht entweder zur Beförderung, oder zur Hinderniß, derjenigen letzten und endlichen Folge gereicht, durch welche die Auflösung geschieht. Dieses ist sehr natürlich. Denn wenn man es auch nur in einer Erzählung wagt, Umstände einzumischen, die zur Sache nicht gehören, so schläfert man ein; und wenigstens hat es allezeit die üble Wirkung, daß man die Aufmerksamkeit des Zuhörers

theilt, und also schwächt. Wie aber ein Knoten aus mehr oder weniger Enden, die im Anfange gar nicht an einander hängen, zusammengeknüpft seyn kann; wie eine einzige Begebenheit eine Folge von vielerley ganz verschiedenen Absichten und Mitteln seyn kann, die anfangs gar nichts mit einander gemein hatten, und die dennoch alle zu gleicher Zeit, und durch dieselbe Begebenheit, theils erfüllt, theils umgestoßen und vernichtet werden: so kann ein Theaterstück im Anfange aus ganz verschiedenen Handlungen zu bestehen scheinen, welche doch zuletzt in einen Punct oder in einen Knoten zusammenlaufen, und also eine einzige Handlung ausmachen. Ein anderes Theaterstück hingegen kann vom Anfange an nur mit einer einzigen Absicht sich beschäfftigen, und sich beständig bey ihren Hindernissen und Mitteln aufhalten. Von der ersten Art sind die guten Schauspiele der Engländer, von der andern der Franzosen ihre. Zum Beyspiele der ersten Gattung dient das beständige Ehepaar, (the constant couple,) wo eine große Menge von Verwirrungen durch die Erkenntniß eines Ringes aufgelöst wird; und als Beyspiele der andern Gattung kann man den Tartüffe des Moliere, oder fast alle Holbergische Stücke anführen. Wenn die Frage ist, bey welcher Art der Verwirrung das dänische Theater sich am besten befinden werde, so ist es ohne Zweifel bey dieser letztern, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers mehr beysammen erhält, und keine so große Tiefsinnigkeit erfodert, als bloß den Engländern angenehm ist. Diese Art nimmt weit mehr ein, und ist durch [282] den Beyfall, den die Holbergischen Stücke erhalten haben, bey uns schon hinlänglich geprüft; indem dieser Beyfall gewiß großentheils der Einfachheit der Handlungen zuzuschreiben ist, durch welche die Gedanken des Zuschauers immer auf einen Punct gerichtet bleiben. Wie die Holbergischen Komödien auf der einen Seite die überhäuften Absichten und Verwirrungen vermeiden, so vermeiden sie auf der andern die Unthätigkeit, da immer eine Scene nach der andern verplaudert, immer von denselben Dingen geredet, und gleichwohl nie etwas gethan wird; welchen Fehler in-

sonderheit die meisten neuen deutschen Originalstücke haben. Eine wohleingerichtete Handlung soll in jeder Scene von einiger Erheblichkeit einen Schritt weiter gehen; entweder einen neuen Umstand erzählen, oder ein neues Hinderniß in den Weg legen; eine neue That oder wenigstens einen neuen Entschluß etwas zu thun veranlassen oder vorstellen. Wenn man dieses beobachtet, so wird man von selbst, und fast ohne es zu wissen, alle die Kunstgriffe anwenden, die Aristoteles und Hedelin an die Hand geben, wenn sie die Einrichtung und Verwirrung einer Handlung erklären.

So bald man diese Hauptregel in Acht nimmt, daß die Handlung beständig fortgehen soll, und daß man die Absichten und Mittel mit ihren Folgen, und die Folgen wiederum mit ihren neuen Folgen zu verbinden hat; so wird eine Handlung mit leichter Mühe wahrscheinlich werden. Denn eine Begebenheit ist alsdann wahrscheinlich, wenn sie ihre zureichende Ursache hat. Durch jeden Sprung hingegen, den ich begehe, wenn ich etwas ohne Ursache geschehen lasse, verursache ich eine Unwahrscheinlichkeit.

Nichts ist geschickter, die Zuschauer in der Aufmerksamkeit zu erhalten, nichts thut hierinnen eine so ungemeine Wirkung, als wenn man in die Handlung eine Person von einem solchen Charakter einflicht, daß der Zuschauer sie lieb gewinnt, daß er für sie leidet und wünschet. Diese Person muß an der Handlung einen Antheil haben, und in eine solche La=[283]ge gebracht werden, daß man bis zum Ausgange ungewiß bleibt, ob derselbe sie entweder glücklich machen, oder doch vor einem gedrohten Unglücke in Sicherheit setzen, oder ob er sie auch vollkommen unglücklich machen werde. Denn nie kann man zuverläßiger von der Aufmerksamkeit des Zuschauers versichert seyn, als wenn sein Herz an der Handlung Antheil nimmt. Eine solche Person braucht nicht allemal die Hauptperson, dem Charakter nach, zu seyn. Im Geizigen des Moliere ist der Geizige die Hauptperson; die Personen hingegen, für die der Zuschauer wünschet und leidet, sind sein Sohn und seine Tochter. Eine solche Person kann aber auch die Hauptperson seyn, wie sie es

z. E. im Misanthropen ist; wenn nämlich die Fehler der Hauptperson so beschaffen sind, daß sie die Hochachtung des Zuschauers nicht ausschließen. Sind zwo Personen in einem Schauspiele, welche die Hochachtung des Zuschauers gleich stark verdienen, und ihr Glück und Wohl ist einander entgegen gesetzt; so muß man sich in Acht nehmen, daß der Zuschauer nicht in eine Unentschlossenheit gerathe, für wen er sich erklären will; denn dieß würde ihn beynahe zur Gleichgültigkeit verleiten können. Die allerfeinste Erfindung der Fabel, und die allerschönste Ausführung der Charaktere ist vergeblich, wenn dadurch nur der Verstand, und nicht zugleich das Herz eingenommen wird. Der Dichter wird eine schöne Arbeit verfertigt haben, an der niemanden gelegen ist.

Hieraus folgt von selbst, daß eine Komödie, so sehr es ihre Absicht und Bestimmung ist, Lachen zu erwecken, doch allezeit mit Erregung einiger Leidenschaften vermischt seyn muß. Keine Handlung, an der etwas gelegen seyn soll, kann so beschaffen seyn, daß diejenigen, die sie betrifft, sie ganz gleichgültig und ohne alle Leidenschaft ansähen; und wenn die Zuschauer mit den aufgeführten Personen wünschen und leiden sollen, so kann dieses nicht anders geschehen, als durch Erregung der Leidenschaften. Eine Handlung ohne Leidenschaften ist keine Handlung; denn sie müßte alsdann keine Ab-[284]sichten und keine Mittel zu denselben enthalten. Zuweilen ist das Lächerliche mit den Leidenschaften so sehr vermischt, daß beydes zugleich erregt wird. Eine Probe hiervon hat man an dem Geizigen des Moliere, da ihm sein Geldkasten genommen worden. Der arme Schelm erwecket sodann Mitleiden und Lachen zugleich. Moliere hat überhaupt diese Kunst unvergleichlich verstanden; und Arnolf in der Schule des Frauenzimmers, da er auf die letzt rasend verliebt wird, ist gleichfalls ein Beyspiel davon. Ein gewisses Stück im italiänischen Theater, die beyden Harlekine, ist, was die Einrichtung der Fabel betrifft, eines der vollkommensten, das ich noch gefunden habe.

Ein Stück, darinnen die Handlung sehr wohl eingerichtet und verwirret ist, kann gleichwohl noch ein elendes Stück seyn, wenn die Wahl und Ausarbeitung der Charaktere, und die darinnen angebrachten Gedanken schwach, sich selbst widersprechend, oder gemein sind. Die Franzosen theilen die theatralischen Gedichte in Stücke, wo die Verwirrung die Oberhand hat, und in solche, wo der Charakter der Personen das vornehmste ist. Dieses will nicht sagen, als ob ein Schauspiel, darinnen auf die Verwirrung vorzüglich gesehen worden, ohne Charaktere gut seyn könnte; denn das würde eben so viel sagen, als ob der erste Entwurf zu der Erfindung eines Malers, wo weder Zeichnung noch Schattierung beobachtet ist, und wo er nur seine Gedanken geordnet hat, ein schönes Gemälde wäre. Eine Piece d'intrigue ist diejenige, wo ich zuerst eine außerordentliche und sonderbare Begebenheit ausstudiere, und hernach die Charaktere der Personen so darzu erwähle, wie ich sie zur Ausführung dieser Begebenheit nöthig habe. Ein Stück ohne Charaktere ist ein Stück ohne alle Wahrscheinlichkeit, weil die Ursache, warum ein Mensch so oder so handelt, eben in seinem Charakter liegt. Wo demnach dieser nicht festgesetzet ist, geschehen die Handlungen ohne Ursache, und sind also nicht wahrscheinlich. Bey den Pieces de caractere hingegen wähle ich zuerst den Charakter, [285] den ich ausführen will, und ich sinne hernach auf eine Reihe von Begebenheiten, die diesen Charakter mehr ins Licht setzen. Weil ich alsdann in der Wahl derselben eingeschränkter bin, so ist es in diesem Falle nicht allezeit möglich, so sonderbare Begebenheiten auszusinnen, als in dem ersten Falle. Dieser Abgang aber wird durch die genaue Abschilderung der Denkungsart dessen, den ich vorstelle, reichlich ersetzet, und es versteht sich von selbst, daß auch in einem Charakterstücke die Verwirrung die obenangezeigten Eigenschaften haben soll. Unter den Holbergischen Komödien sind die Maskerade, Heinrich und Pernille, und mehrere, Stücken, darinnen die Verwirrung herrschet, und die honnete Ambition ist ein Stück von Charakter. Des Addison Gespenst mit der

Trommel, des Destouches unversehenes Hinderniß, sind Stücken der Intrigue, wobey gleichwohl die Charaktere sehr gut beobachtet sind. Eben diese Eintheilung läßt sich auch bey den Trauerspielen machen. Oedipus und Iphigenia sind Stücken, welche die Verwirrung zur Hauptabsicht haben; der Britannicus ist ein Charakterstück, worinn Nero die Hauptrolle spielt, und Britannicus diejenige Person ist, die das Herz des Zuschauers für sich hat; welches mit meiner obengemachten Anmerkung übereinstimmt, daß dieses nicht allezeit sich für die Hauptperson erklären müsse.

In der Wahl der Charaktere hat man am meisten nöthig, sich nach den Sitten einer jeden Nation zu richten; so wie man auch auf der andern Seite eben darinnen die mei=[286]ste Geschicklichkeit beweisen kann. Um einer Nation zu gefallen, muß man ihr solche Charaktere vorstellen, deren Originale leichtlich bey ihr angetroffen werden, oder die sich doch sehr leicht auf ihre Sitten anwenden lassen. Man findet ein schlechtes Vergnügen an Vorstellungen, deren Originale man nicht kennt, oder die man wohl gar für unmöglich hält. Ein französischer Financier; der Dottore der italiänischen Komödie; ein englischer Landjunker, der sein Haus mit einer Zugbrücke versehen hat, seine Tochter als einen Schatz eingeschlossen hält, und so bald sich jemand nähert, unter den Waffen erscheint; das Modevorurtheil, welches in Frankreich eine schöne und nach den jetzigen Sitten eingerichtete Komödie ist; dieß alles würde auf dem dänischen Schauplatze eine schlechte Wirkung thun. Die Sklavinnen der Griechen und Lateiner, welche man sich zu Maitressen kauft, würden eben so wenig jetzo gefallen, wenn sie nicht etwa unter dem Schutze anderer desto bekanntern Charaktere, mit denen sie zugleich vorgestellet werden, Beyfall finden. Stücke von so fremden Sitten werden nicht allein nicht sonderlich gefallen, sondern sie sind auch sowohl in Absicht auf den Verstand als auf das Herz von wenig Nutzen.

Deswegen aber behaupte ich nicht, daß man keine Geschichte fremder Völker auf das Theater bringen könne. Ich glaube vielmehr selbst, daß es sehr oft nöthig ist, den Schau=

platz an einen ganz fremden Ort zu verlegen, damit man Gelegenheit gewinne, Charaktere, bey denen man sonst zu eingeschränkt seyn würde, mit desto größerer Freyheit auszubilden. Und alsdann ist es auch nöthig, die äußerlichen Sitten und alle Umstände so einzurichten, wie sie wirklich dem fremden Volke zukommen. Doch können in solchen Stücken die Charaktere so beschaffen seyn, daß sie sich auf die Denkungsart der Nation, wo man sie vorstellet, anwenden lassen. Die *Sklaveninsel* z. E. leidet sehr wohl ihre Anwendung nicht al-[287]lein auf die französischen Sitten, sondern auch fast auf die Sitten aller Länder; ungeachtet sie ein erdichtetes Land vorstellt. In der Tragödie ist es sogar oft unvermeidlich, zu fremden Ländern seine Zuflucht zu nehmen. Wenn man eine Fabel nach seiner eigenen Freyheit ausschmücken will, so ist es nicht gut, sich an der wahren Historie, besonders der neuern, zu vergreifen. Und sich bloß an die Geschichte zu halten, ist gleichfalls nicht rathsam, weil dieß eine gewisse Trockenheit verursacht. Der Geschichtschreiber erzählt die Dinge nur mit denjenigen Ursachen, die er gewußt hat. Er kann sie aber nicht alle wissen, und er läßt also oft diejenigen weg, die auf dem Theater das meiste Vergnügen machen würden. Der Poet soll die Handlung mit ihren zureichenden Ursachen vorstellen. In denjenigen neuern Geschichten, an deren Wahrheit uns gelegen ist, darf er keine Ursachen erdichten; sonst würde er in dem Gedächtnisse der Zuschauer die äußerste Verwirrung zwischen den wahren und den erdichteten Umständen anrichten. Er kann auch keine hohen Personen erdichten, zumal an demjenigen Orte, wo man lebt; denn man kann die Helden leichter überzählen, als den gemeinen Mann. Die alte und fabelhafte Historie eines einzigen Landes ist nicht hinreichend, allerley Veränderungen der Umstände und Charaktere hervorzubringen. Also wird es am besten seyn, daß man die Historie aller fremden Länder zu Hülfe nimmt. Hierzu kömmt noch, daß die Bewunderung vieles beyträgt, die Erregung der Leidenschaften zu erleichtern, und die Bewunderung bezieht sich fast immer auf das Fremde. Doch wollte

ich rathen, in dem Fremden nicht so weit zu gehen, daß das Volk, dem man zu gefallen sucht, nicht mit einer gewissen Leichtigkeit sich Begriffe davon machen könnte. Wenn der Zuschauer zu viel von fremden Sitten erlernen muß, ehe er den Zusammenhang der Verwirrung einsieht, so verliert er die Geduld, und das schönste Stück misfällt. Man glaube ja nicht, daß ich die Vorstellung fremder Sitten überhaupt verwerfe. Es würde vielmehr ein großes Vergnügen für den Verstand seyn, die Verschiedenheit der [288] Charaktere aller Nationen aus der Vorstellung fremder Sitten zu erkennen; wofern es nur geschieht, ohne die Gemüther der Zuschauer durch eine weitläuftige Erzählung verwirrter Umstände, die man voraussetzet, zu ermüden. Solche fremde Sitten, die sich von selbst erklären, können daher in der Tragödie wohl Statt finden. Hingegen wenn man lachen soll, so lachet man bey weitem nicht so gern über Thorheiten, die man niemals gesehen hat, als über solche, die man täglich sieht.

Sowohl in der Wahl, Verschiedenheit und Feinigkeit, als auch der genauen Bestimmung der Charaktere, zeiget sich besonders die Größe des Meisters. Ein kleiner Geist wird sich begnügen, wenn er nur überhaupt beobachtet, daß er denjenigen, den er erst viel Zaghaftigkeit bezeigen lassen, nicht hernach muthig vorstellt, und daß er den, der sich erst außerordentlich grausam erwiesen, nicht auf einmal außerordentlich barmherzig werden läßt. Ein anderer, der etwas feiner seyn will, wird beständig mit den vier Temperamenten zu thun haben, oder es so machen, wie das gemeine italiänische Theater. Dieß hat den Fehler, daß man immer denselben Charakter des alten Mannes, denselben Charakter des Liebhabers, dieselbe Liebhaberinn, kurz dieselben Personen wieder kommen sieht; und ich kann nicht begreifen, wie die Zuschauer solche Wiederholungen ohne Ekel ansehen können. Diese Einförmigkeit benimmt der Komödie alles Lehrreiche, für das Herz sowohl als für den Verstand, und sie läßt ihr nichts, als das unvollkommene Vergnügen, übrig, das aus der Verwirrung der Fabel entsteht; ein Vergnügen,

welches ihr mit allen elenden Romanen gemein ist, und welches auch noch dadurch gemäßiget wird, daß die Verwirrung meistentheils auf die List einiger Bedienten ankömmt, und nicht auf die Folgen von den Charakteren der Personen. Dichter von feinerem Geschmacke suchen Charaktere, die durch ihre Neuheit gefallen, die sich zu ihrer Fabel schicken, und die Handlung von selbst fortgehen lassen. Es ist dem Destouches nicht [289] genug, den Charakter des Ruhmredigen oder Stolzen obenhin zu schildern. Er giebt ihm eine Liebste, deren Herz erst durch allerhand kleine Bemühungen erobert seyn will; einen Schwiegervater, der sich mit allen Leuten du heißt, und ohne Ceremonie seyn will; einen Rival, der ein großer Complimentenmacher ist, und sich dadurch bey der Mutter seiner Geliebten einschleicht; einen Vater, der bescheiden ist, der im Elende lebt, und in so dürftigen Umständen erscheint, daß der bloße Anblick desselben seinen Stolz beschämt. Dieses würde zur Absicht des Dichters schon hingereicht haben; aber er setzet noch den Valer, den Bruder seiner Geliebten, der ein vernünftiger Mann ist, ein Kammermägdchen, welches als die Schwester des stolzen Grafen erkannt wird, eine Liebe des alten Mannes in dieses Kammermägdchen, und eine Liebe des Valer gegen eben dieselbe hinzu; welche er vielleicht weggelassen haben würde, wenn er mehr dem Moliere, als dem Geschmacke der Engländer hätte folgen wollen.

Man muß auch bekennen, daß in dieser Wahl und Bestimmung der Charaktere die größte Stärke der englischen Komödie besteht; deren gute Poeten auch sogar die Grade derselben zu bestimmen wissen. Ich will zum Exempel davon nur des Steele Funeral, oder Leichenbegängniß, und des Congreve Double-dealer oder die Doppelzunge anführen; wiewohl ein jedes Stück vom Steele, Cibber und Congreve zum Exempel dienen könnte. Je größer der Meister ist, desto mehr wird man den Charakter der Person, die er vorstellt, fast aus jedem Worte erkennen. In ihren Leidenschaften, in ihren Entschlüssen, in ihren vernünftigsten Reden, und so gar in ihren Complimenten wird sie ihre schwache Seite verrathen.

Man ist sehr bald damit fertig, einen Poeten zu beschuldigen, daß seine Charaktere übertrieben sind, wenn er sich bemühet hat, sie deutlich und angenehm zu machen. Es geschieht dieses oft mit Rechte, aber auch dann und wann mit [290] Unrechte. Ein Poet in Paris hatte vor einiger Zeit eine Komödie geschrieben. Man fieng an, zu pfeifen, und rief: „Das ist zu weit getrieben! Das überschreitet alle Wahrscheinlichkeit!“ Er ward hierüber böse, kam heraus auf das Theater, und sagte: „Meine Herren, wie wollen Sie sagen, daß es unwahrscheinlich ist? Meine Frau, und meine Töchter haben das, und noch mehr gethan.“ In der That kann man ein ziemliches Zutrauen zu der Größe der menschlichen Thorheit haben. Es kann manchen Zuschauer dünken, daß ein Mensch nicht so viel Thorheit in so kurzer Zeit begehen könne, als auf dem Theater geschieht. Aber wenn sich dieses nicht oft in der Welt zuträgt, so kömmt es daher, weil im gemeinen Leben die Gelegenheiten zu Thorheiten nicht so dicht beysammen stehen, als in der Komödie, wo eine ununterbrochene Handlung, an der ihm gelegen ist, ihm ein weites Feld giebt, sich von mehrern Seiten und in seiner wahren Beschaffenheit zu zeigen. Auch im gemeinen Leben würde man zur Gnüge sehen, worzu Leute von gewissen Charakteren fähig sind, wenn man sich die boshafte Bemühung machen wollte, sie ausdrücklich in solche Umstände zu bringen, die ihre Thorheiten ins Licht setzen. Der Grad der Thorheit, der aus einer Rede oder Handlung hervorleuchtet, kann zuweilen tadelhaft seyn, wenn er bis in die Gränzen der Narrheit und Raserey übergeht. Diese Gränzen lassen sich vielleicht durch folgende Regel bestimmen. Ein Mensch, der noch weis, was er thut, und der also nur thöricht und nicht närrisch ist, wird niemals etwas unternehmen, wodurch er sich selbst als ein Narr vorkommen muß. Er macht sich vielmehr in seinem Verstande gewisse Grundsätze, die seiner Thorheit gemäß sind, und durch welche er sie so beschönigt, daß er sich noch klug dünken kann. So lange seine Handlungen unter diese Grundsätze gebracht werden, und dadurch einige Beschönigung und Farbe bekommen

können; so lange ist der Charakter noch nicht zu weit getrieben. Wenn er hingegen etwas thut oder redet, das er nicht einmal nach seinen eigenen Grundsätzen für vernünftig ansehen kann, so wäre es eben [291] so viel, als ob er sich selbst für einen Narren hielte; und dieß wird mit Rechte getadelt.

Nachdem ich von den Charakteren geredet habe, so brauche ich fast nichts von der Ausarbeitung und dem Ausdrucke eines Schauspiels zu sagen. So bald ein Poet sich bemüht, seine Charaktere vom Anfange bis zu Ende wohl auszudrücken, so wird auch sein Ausdruck schön seyn. Und der geringste Fehler im Ausdrucke wird auch ein Fehler im Charakter seyn. Nur dieß ist hierbey zu erinnern; der Poet sey besorgt, die Worte so zu wählen und zu ordnen, daß sie dem Acteur gleichsam von selbst den Nachdruck der Aussprache in den Mund legen. Die Gedanken ersticken unter der Menge von Worten, und bleiben in den langen Perioden zugleich mit dem Othem des Acteurs außen; so daß der Zuschauer den größten Theil davon verliert. Diesen Nachdruck befördert nichts so sehr, als das Sylbenmaß; und daher ist von den ersten Zeiten der Komödie an, die gebundene Schreibart darzu erwählet worden. Man hat viel eher Komödien in Versen, als in Prose, gehabt, und diese letztern sind eine ganz neue Erfindung. Nur sind der Komödie die guten Verse sehr schwer; und es ist gleichwohl besser, eine Komödie in guter Prose, als in schlechten Versen, anzuhören; denn schlechte Verse verderben den Nachdruck der Gedanken, an statt ihn zu erheben. Auch davor muß ich warnen, daß man nicht durch die Begierde, zu lachen zu machen, und bons mots vorzubringen, sich verleiten lasse, etwas wider die Charaktere der Personen zu sagen. Uebelangebrachte Einfälle haben eben das Schicksal auf dem Theater, das sie in der Gesell-[292]schaft haben. Sie werden nur deswegen belacht, weil sie ungereimt sind.

Endlich gehört auch dieses zu den nothwendigen Kennzeichen eines guten Stücks, daß der Verfasser beständig darinnen an die Zuschauer gedacht habe, daß er aufmerksam

gewesen sey, alles, was zur Handlung gehört, ihnen auf das deutlichste und ordentlichste zu erzählen; ihnen zu berichten, was für Personen sie vor sich sehen, und an welchem Orte dieselben erscheinen; und daß er gleichwohl sich nicht merken lasse, als ob er wisse, daß Zuschauer zugegen sind. Ein Acteur, der mitten in einer Komödie vom Theater aus die Zuschauer anredet, und also die Person, die er vorstellt, auf einen Augenblick ablegt, um seine eigene zu spielen, thut in der That nichts anders, als ob er mit dem *Löwen* im *Peter Squenz* sagen wollte: „Ihr lieben Herren, laßt euch nicht leid seyn; ich bin kein rechter Löwe, sondern ich soll es nur bedeuten.“

Dieses sind im kurzen die innerlichen Regeln des Theaters, welche aus den Begriffen einer Handlung und der Nachahmung entstehen, wenn dieselben mit dem Endzwecke des Schauspiels, nämlich zu gefallen, zu lehren, und den Verstand aufzuheitern, zusammengehalten werden.

Die äußerliche Form eines guten Schauspiels haben die Kunstrichter in zwo Regeln gefaßt, worzu sie durch die Umstände des Theaters und der Zuschauer, und durch die Begierde, das Vollkommene vor dem Unvollkommenen zu wählen, veranlaßt worden sind. Sie haben darzu ihren guten Grund gehabt: sie sind aber von ihren Nachfolgern übel verstanden worden. Denn schon oft hat man das Wesen des Schauspiels daraus gemacht, und geglaubt, daß man ein schönes Stück verfertigt habe, wenn man nur diese Regeln wohl in Acht genommen, ob man gleich die Schönheit der Handlung und der Charaktere gänzlich aus den Augen gesetzt hatte. Diese Regeln heißen, kurz gesagt; die *Einheit der Zeit* und die *Einheit des Ortes*.

[293] Wer eine ausführliche Erklärung derselben verlangt, kann sie nirgends vollkommener und mit mehrerm Verstande abgehandelt finden, als in *Hedelins theatralischer Dichtkunst*, einem sehr guten Buche, welches zu einer gründlichen Kenntniß des Theaters vorzügliche Dienste leistet.

Einige Kunstrichter beweisen diese beyden Regeln sehr

körperlich; weil nämlich der Zuschauer beständig auf der Bank sitzen bleibe, so solle auch alles an Einem Orte vorgehen, und die Zeit, welche die Handlung erfodert, nicht über vier und zwanzig Stunden ausgedehnt werden. Ungeachtet nun der Geist des Zuschauers gleich bey Eröffnung des Schauplatzes bereit seyn muß, sich in dieselbe Zeit und an denselben Ort zu versetzen, wo nach der Anzeige des Poeten die Handlung vorgeht; und ungeachtet eben dieser Geist, (denn mit ihm hat man zu thun, und nicht mit dem Körper, der auf den Bänken sitzt,) so starke Flügel hat, daß er dem Poeten auch noch weiter von einer Zeit zur andern, und von einem Orte zum andern folgen könnte, wofern er gehörig davon benachrichtigt würde; so findet man es doch zu Vermeidung vieler Unbequemlichkeiten am dienlichsten, nur Einmal dem Zuschauer diese Mühe zu machen. Damit eine Handlung in beständiger Bewegung sey, damit stets Folgen aus Folgen entstehen, und nichts durch einen Sprung geschehe; erachtet man für nöthig, die Zeit so sehr einzuschließen, als es möglich ist. Denn sonst würde dieselbe durch allerley Zwischenfälle unterbrochen werden müssen; sonst würden die Personen, die an der Handlung Theil haben, lange nicht in derjenigen Stärke der Beschäfftigung und in dem Grade der Leidenschaft seyn, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer an sich ziehen. Ferner setzet die Veränderung des Orts und der Zeit, theils den Poeten in die Nothwendigkeit, auf neue Mittel zu denken, wie er seinem Zuschauer dieses andeute; theils auch den Zuschauer, sich zu besinnen, welcher Ort und welche Zeit unter den vielen, die der Poet angegeben, zu der gegenwärtigen Scene gehöre. Ueberdieß kömmt der Zu-[294]schauer jedesmal, da er sich weiter versetzen muß, von seiner ersten Entzückung zurück, und er erinnert sich, daß er auf dem Schauplatze ist; da er hingegen, wenn die Einheit des Ortes und der Zeit beobachtet ist, seine ganze Aufmerksamkeit auf die Handlung, auf die Charaktere, und auf die Leidenschaften verwenden, und immer in derselben Entzückung bis ans Ende bleiben kann. Aber alsdann sind auch schon vier und zwanzig

Stunden zu viel. Es ist wahr, das Maß der Zeit sind die Begebenheiten, die darinn vorgehen; und der Zuschauer sollte wohl, so lange er in der Entzückung ist, durch die Menge von Begebenheiten, die er sieht, durch das viele Ausgesuchte und Nachdenkliche, das er hört, sich bereden lassen, daß er mehr als die drittehalb Stunden, die währenden Schauspiels verlaufen, dabey zugebracht habe. Unterdessen weis ich doch nicht, ob es gerade vier und zwanzig Stunden sind. Vielmehr kann sich der Zuschauer, der eine beständige Folge von Handlungen vor sich gesehen hat, keine Nacht vorstellen, darinnen man inzwischen ausgeruhet hätte. Und da die geschehenen Begebenheiten ihm das Maß der Zeit an die Hand geben; so muß diese Zeit auch in einem gewissen Verhältnisse, und nicht bald geschwind, bald langsam verlaufen. Doch alles dieß macht keine nothwendigen Regeln; denn sie fließen nur aus dem Vorzuge des Bessern vor dem weniger Guten.

Die Wahrheit zu gestehen, beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großentheils viel besser, als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Scenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden, und nicht vielmehr an demjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause [295] wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst, oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Art entschuldigt wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, an Statt der Worte: *Der Schauplatz ist ein Saal in Climenens Hause*, unter das Verzeichniß seiner Personen zu setzen: *Der Schauplatz ist auf dem*

Theater. Oder im Ernste zu reden, es würde weit besser gewesen seyn, wenn der Verfasser, nach dem Gebrauche der Engländer, die Scene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt, und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführt hätte; als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat.

Ich will hierdurch die Gewohnheit, die Einheit der Zeit und des Ortes zu beobachten, keineswegs in Verachtung bringen; sondern ich sage es bloß, um einer jeden Regel ihren rechten Werth zu bestimmen, damit man nicht fortfahre, wie viele thun, nach der äußerlichen Form der Schauspiele, ihre innerliche Schönheit zu schätzen. Ich weis vielmehr aus eigener Erfahrung in theatralischen Werken, daß nichts leichter ist, als die Einheit der Zeit und des Ortes zu beobachten, wenn man sich nur bemüht, seine Handlung beständig in Bewegung zu erhalten, und wenn man keine Person in andern Absichten auftreten oder abgehen läßt, als um die Handlung zu befördern und zu ihrem Ende zu gelangen. Ja, eben diese Einheiten helfen zur Einheit der Handlung, das ist, zum beständigen Fortgange der Handlung, wenn man sie gehörig zu beobachten, und beydes die Zeit und den Ort wohl zu wählen weis.

Eine strenge Beobachtung der Einheit des Ortes ist auch für die Schauspieler bequemer, weil sie alsdann nicht so viele Gemälde der abgeänderten Scenen, und keinen so kostbaren [296] Maschinenbau nöthig haben, und weil sie dieselben Unkosten auf eine anständigere Kleidung und andere mehr wesentliche Stücke des Theaters wenden können.

Nachdem ich in dieser Abhandlung nicht allein einen kurzen Begriff von demjenigen gegeben habe, was zu einem guten theatralischen Stücke erfodert wird, sondern auch von dem, was besonders in Dänemark Beyfall finden könnte, so ist die vornehmste Frage: wo das neue dänische Theater dergleichen Stücke herbekommen soll? Die Deutschen haben den Fehler begangen, daß sie ohne Unterschied allerley Komödien aus dem Französischen übersetzet haben, ohne vor-

her zu überlegen, ob die Charaktere derselben auch auf ihre Sitten sich schickten. Sie haben also aus ihrem Theater nichts anders, als ein französisches in deutscher Sprache gemacht. Es ist wahr, dieses Theater ist darum nicht ohne alle Annehmlichkeit geblieben. Denn es giebt in den Thorheiten etwas, das allgemein ist, worinnen alle Nationen übereinstimmen, und dessen Vorstellung folglich allen gefallen muß. Aber ein Theater, das nur durchs Allgemeine gefällt, ist so einnehmend nicht, als es seyn könnte; und ich schreibe dieser Ursache die Kaltsinnigkeit zu, womit die Komödien in Deutschland besucht werden. Die Liebe zu denselben würde weit größer seyn, wenn einestheils die Nation die Schönheiten, die sie in den vorgestellten Stücken wahrnimmt, auf die Rechnung ihres eigenen Witzes schreiben könnte; und wenn anderntheils in den abgeschilderten Sitten ein jeder die ihm bekannten Sitten seines Landes erkennte, und sich kitzelte, so oft sich etwas fände, das sich auf einen seiner Bekannten anwenden ließe. Denn dieses wird, wofern man nur die Natur nachahmt, und für ein Theater in seinem Vaterlande schreibt, fast in allen Zeiten geschehen, ohne daß man darum auf jemanden insbesondere zu denken nöthig hätte. Die deutschen Komödianten haben am meisten hierbey verloren. Denn ungeachtet sie anfangs nicht so vollkommene Stücke gehabt haben [297] würden, als sie aus dem Französischen übersetzen lassen konnten; so würden doch Stücke, in denen sich nur Geist und Munterkeit gewiesen, bey allen ihren Mängeln, weit mehr Aufsehen erregt und mehr Geld eingebracht haben. Die jungen Anfänger, die dergleichen Stücke verfertigt, würden aufgemuntert und bald vollkommener geworden seyn; und hieraus wäre ein allgemeiner Eifer für ein gutes Theater entstanden. Es wäre mir leicht, dieses mit dem Beyfalle zu beweisen, den etliche deutsche Stücke erhalten haben, in denen wenig Feuer und gar nichts einnehmendes ist, die aber deutsche Sitten zeigen.

Ich kann noch hinzusetzen, daß es überhaupt ein großer Schade für den Witz einer Nation ist, wenn man sich immer mit Uebersetzungen fremder Werke behilft, und die Ermun-

terung der guten Köpfe in seinem Vaterlande verabsäumt. Das Theater ist allemal das vornehmste Feld und die bequemste Gelegenheit, wo die witzigen Köpfe einer Nation sich üben können; man muß es also nicht so dicht mit ausländischen Arbeiten besetzen, daß den einheimischen der Platz benommen wird.

Ich rathe also, aus allen Gattungen der theatralischen Stücke nur einige Werke der Franzosen aufzusuchen, die zu den hiesigen Sitten sich am besten schicken, und in denjenigen Arten, die man in Dänemark noch nicht hat; und die guten Köpfe, deren es hier unter den jungen Leuten viele giebt, dadurch zu ermuntern. Es ist zum Anfange des hiesigen Theaters nicht möglich, sie wie in Frankreich zu belohnen. Aber es würden gewiß gute Proben erscheinen, wenn man das Einkommen der fünften Vorstellung, oder auch nur einen Theil desselben, statt einer Erkenntlichkeit, denen Verfassern überließe, deren Arbeiten die fünfte Vorstellung erreichen.

[298] Wenn diejenigen Patrioten, die vor einigen Jahren Preise auf gute dänische Poesien setzten, nun auf dasjenige theatralische Werk, das in jedem Jahre den größten Beyfall erhielte, einen auch nur mäßigen Preis setzen wollten, so wäre dieses eine neue Beyhülfe. Was endlich den Druck betrifft, so ist es für den Verfasser und für die Komödianten gleich nützlich, wenn ein neuverfertigtes Stück nicht eher, als ein Jahr nach der ersten Vorstellung, bekannt gemacht wird. Aber es würde dem Witze der ganzen Nation, und den Komödianten selbst, schädlich seyn, wenn es gar nicht gedruckt werden sollte. Gedruckte Stücke veranlassen Anmerkungen und Kritiken; und diese machen den Witz und die Regeln bey den Verfassern und bey den Zuschauern bekannter. Je mehr der Zuschauer davon weis, desto öfter besucht er die Schauspiele; und bey den Kritiken derselben gewinnen die Komödianten, wie die Buchhändler bey den Streitigkeiten der Gelehrten.

---

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

**Briefe von Jakob Grimm an Hendrik Willem Tydeman.** Mit einem Anhange und Anmerkungen herausgegeben von Dr. Alexander Reifferscheid, Professor der deutschen Philologie zu Greifswald. geh. M. 3.60.

**Briefwechsel zwischen Jakob Grimm und Friedrich David Graeter.** Aus den Jahren 1810—1813. Herausgegeben von Hermann Fischer. geh. M. 1.60.

**Briefwechsel des Freiherrn Karl Hartwig Gregor von Meusebach mit Jakob und Wilhelm Grimm.** Mit einleitenden Bemerkungen über den Verkehr des Sammlers mit gelehrten Freunden, Anmerkungen und einem Anhang von der Berufung der Brüder Grimm nach Berlin. Herausgegeben von Dr. Camillus Wendeler. Mit einem Bildniss (Meusebach's) in Lichtdruck. geh. M. 11.50.

**Freundesbriefe von Wilhelm und Jakob Grimm.** Mit Anmerkungen herausgegeben von Dr. Alexander Reifferscheid, Professor der deutschen Philologie in Greifswald. Mit einem Bildniß in Lichtdruck von Wilhelm und Jakob Grimm. geh. M. 4.—.

**Westfälische Volkslieder in Wort und Weise mit Clavierbegleitung und liedervergleichenden Anmerkungen,** herausgegeben von Dr. Alexander Reifferscheid, Professor der deutschen Philologie in Greifswald. geh. M. 8.—.

**Konkurrenzen in der Erklärung der deutschen Geschlechtsnamen.** Von Karl Gustaf Andresen. geh. M. 3.—.

**Ueber deutsche Volksetymologie.** Von Karl Gustaf Andresen. Vierte, stark vermehrte Auflage. geh. M. 5.—.

**Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen.** Von Karl Gustaf Andresen. Vierte Auflage. geh. M. 5.—.

**Der allgemeine deutsche Sprachverein,** als Ergänzung seiner Schrift: Ein Hauptstück von unserer Muttersprache. Mahnruf an alle national gesinnten Deutschen. Von Hermann Riegel. geh. M. 1.—.

**Mythologie der deutschen Heldensage** von Wilhelm Müller, o. ö. Professor an der Universität Göttingen. geh. M. 4.50.

**Tell und Gessler in Sage und Geschichte.** Nach urkundlichen Quellen von E. L. Rochholz. geh. M. 10.—.

**Zur Volkskunde.** Alte und neue Aufsätze von Felix Liebrecht. geh. M. 12.—.

**Goethe's westöstlicher Divan mit den Auszügen aus dem Buche des Kabus,** herausgegeben von Karl Simrock. geh. M. 2.—.

**Faust von Goethe.** Mit Einleitung und fortlaufender Erklärung herausgegeben von K. J. Schröer.
Erster Theil. Zweite Aufl. geh. M. 3.75.
In eleg. Leinwandband M. 5.—.
Zweiter Theil. geh. M. 5.25.
In eleg. Leinwandband M. 6.50.

**Christoph Martin Wieland's Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz.** Von Prof. Dr. L. F. Ofterdinger. Mit einem Portrait Wieland's und acht in den Text gedruckten Illustr. geh. M. 2.25.

**Zu Goethe's hundertdreißigstem Geburtstage.** Festschrift zum 28. August 1879 von Dr. Eduard W. Sabell. geh. M. 2.40.

**Die Aufführung des ganzen Faust auf dem Wiener Hofburgtheater.** Nach dem ersten Eindruck besprochen von K. J. Schröer. geh. M. 1.20.

**Goethe und die Liebe.** Zwei Vorträge von K. J. Schröer. geh. M. 1.50.

**Herder's Cid, die französische und die spanische Quelle.** Zusammengestellt von A. S. Voegelin. geh. M. 8.—.

**Die historischen Volkslieder von Ende des dreißigjährigen Krieges, 1648, bis zum Beginne des siebenjährigen, 1756.** Aus fliegenden Blättern, handschriftlichen Quellen und dem Volksmunde gesammelt von Franz Wilhelm Frhrn. v. Ditfurth. geh. M. 7.50.

**Shakspere, sein Entwickelungsgang in seinen Werken.** Von Eduard Dowden. Mit Bewilligung des Verfassers übersetzt von Wilhelm Wagner. geb. M. 7.50.

**Molière's Leben und Werke vom Standpunkte der heutigen Forschung** von R. Mahrenholtz. geh. M. 12.—.
Kleine Ausgabe. geh. M. 4.—., in Leinwandband M. 5.—.

**Dante-Forschungen.** Altes und Neues von Karl Witte.
I. Band. Mit Dante's Bildniss nach Giotto. In Kupfer gestochen von Jul. Thaeter. geh. M. 12.—
II. Band. Mit Dante's Bildniss nach einer alten Handzeichnung und dem Plan von Florenz zu Ende des XIII. Jahrhunderts. geh. M. 15.—.

**Die Geschichte von Gunnlaug Schlangenzunge.** Aus dem isländischen Urtexte übertragen von Eugen Kölbing. geh. M. 1.—.

**Die Hovard Isfjordings-Sage.** Aus dem altisländischen Urtexte übersetzt von Willibald Leo. geh. M. 1.50.

**Die Sage von Fridthjofr dem Verwegnen.** Aus dem altisländischen Urtexte übersetzt von Willibald Leo. geh. M. 1.—.

96 – (Nachahmung)
106 – "

221 (Gesicht ort/zt/)

Schlegel, Johann Elias,

Johann Elias Schlegels aesthetische und dramaturgische Schriften

Heilbronn 1887